

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



**EL ARTE EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS MADRILEÑAS
(1835-1840)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Isabel Tajahuerce Ángel

Bajo la dirección de la doctora

María Dolores Sáiz García

Madrid, 1996

ISBN: 84-669-1672-5



EL ARTE EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS MADRILEÑAS
(1835-1840)



Se recuerda al lector no hacer más
uso de esta obra que el que
permiten las disposiciones Vigentes
sobre los Derechos de Propiedad
Intelectual del autor. La Biblioteca
queda exenta de toda responsabilidad.

**Dado de Baja
en la
Biblioteca**

Tesis Doctoral presentada para su defensa por
Dña. Isabel Tajahuerce Angel.

Dirigida por la Profesora
Dra. María Dolores Sáiz García.

Facultad de Ciencias de la Información.
Universidad Complutense de Madrid.

1995

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
REGISTRO DE LIBROS
BIBLIOTECA GENERAL
Nº Registro **T. 365**

h e. x - 53 - 211880 - 3

INDICE

INTRODUCCION	12
--------------------	----

I. CONTEXTO IDEOLOGICO Y CULTURAL.

1. EVOLUCION DEL LIBERALISMO ESPAÑOL	22
1.1. España entre el liberalismo y el absolutismo (1808-1832)	23
1.1.1. Las reformas liberales durante la Guerra de Independencia	25
1.1.2. El trienio liberal (1820-1823): un nuevo fracaso del liberalismo español	27
1.1.3. La decadencia del absolutismo	28
1.2. Los conflictivos años de la Regencia de María Cristina	31
1.2.1. La transición del absolutismo al liberalismo: El Estatuto Real	32
1.2.2. Fracaso del Estatuto Real y triunfo del constitucionalismo	36
1.2.3. Fin de la guerra carlista y caída de María Cristina	40
1.3. Importancia de la prensa en el proceso político	43
1.3.1. Legislación de prensa en los años 1808-1814	44
1.3.2. El Trienio liberal y el retorno de la Libertad de Imprenta	46
1.3.3. El absolutismo y la transición política	49

1.3.4. El régimen constitucional y la Libertad de Prensa .	52
1.4. Ambiente cultural: tertulias y periodismo	55
1.4.1. Tertulias e instituciones culturales	59
1.4.2. La prensa no política	62
 2. EL ROMANTICISMO EN EL ARTE	 65
2.1. Los principios del movimiento romántico	66
2.1.1. Romanticismo versus clasicismo	69
2.1.2. La libertad romántica	72
2.1.3. Romanticismo y paisaje: el espíritu de la naturaleza	75
2.1.4. La mirada hacia el pasado	79
2.1.5. El grabado: una técnica romántica	85
2.2. El romanticismo en España	88
2.2.1. Goya: la creación al margen de cualquier escuela ..	89
2.2.2. Paralelismo entre el romanticismo y la evolución política española	91
2.2.3. Las diferentes escuelas	92
2.2.4. El dibujo y la pintura como formas de expresión románticas	97
 3. LAS REVISTAS ILUSTRADAS MADRILEÑAS	 100
3.1. <i>El Artista</i> y el <i>Semanario Pintoresco</i> : dos formas diferentes de periodismo exclusivamente cultural	103
3.1.1. <i>El Artista</i> , la primera revista ilustrada defensora del romanticismo	106
3.1.1.1. Una deuda con <i>L'Artiste</i> francés	106

3.1.1.2. Una revista ajena a las cuestiones políticas	109
3.1.1.3. El romanticismo	111
3.1.1.4. Juventud y progreso	116
3.1.1.5. La litografía	119
3.1.2. El eclecticismo del <i>Semanario Pintoresco Español</i> ..	122
3.1.2.1. Una mentalidad burguesa	123
3.1.2.2. El temor a los excesos románticos	127
3.1.2.3. La unidad texto-imagen: el grabado en madera	135
3.2. La escuela creada por <i>El Artista</i> y el <i>Semanario Pintoresco</i> en los años 30	139
3.2.1. <i>Observatorio Pintoresco</i> : la fuerza de la competencia	141
3.2.1.1. Métodos poco ortodoxos frente a la competencia ..	142
3.2.1.2. La necesidad de transformarse para sobrevivir ...	145
3.2.2. <i>No me olvides</i> : originalidad y romanticismo	149
3.2.2.1. La juventud y los contendios culturales en la sociedad del momento	150
3.2.2.2. Romanticismo, cristianismo y otros valores	152
3.2.3. <i>Museo Artístico y Literario</i> : la breve vida de una publicación romántica	157
3.2.3.1. Pesimismo ante la falta de expectativas	158
3.2.3.2. El espíritu crítico	159
3.2.4. <i>Siglo XIX</i> : la ilusión por el progreso	163
3.2.4.1. Un futuro esperanzador: juventud y progreso	164
3.2.4.2. El valor del romanticismo como forma de expresión de una nueva generación	165
3.2.4.3. El grabado	168
3.2.5. <i>El Panorama</i> : una temática amena y variada para	

ilustrar al país	170
3.2.5.1. La crítica a la Ley de Prensa e Imprenta	171
3.2.5.2. El plagio sin pudor	173
3.2.5.3. El protagonismo de la ilustración en sí misma ...	174
3.2.6. <i>El Liceo Artístico y Literario</i> : entre el eclecticismo y el romanticismo	177
3.2.6.1. Primera etapa: cultura y compromiso político	179
3.2.6.2. El eclecticismo de la segunda etapa	183
ILUSTRACIONES	187

II. LA INFORMACION ARTISTICA EN LA REVISTAS ILUSTRADAS DE LITERATURA Y ARTE.

4. <i>EL ARTISTA</i>	192
4.1. El significado de las Bellas Artes en una sociedad civilizada	193
4.1.1. La conservación de las obras de arte	194
4.1.2. Los pensionados en Roma y las falsas promesas del gobierno	201
4.1.3. Los "magnates" ante el arte	204
4.1.4. La dignidad de las Bellas Artes	206
4.1.5. La figura del artista: el creador y el aficionado	208
ILUSTRACIONES	213
4.2. Arquitectura	218
4.2.1. Opiniones sobre las modas	218
4.2.2. Arquitectos contemporáneos destacados	223

4.2.3. Un recorrido por la historia de la arquitectura española	228
4.2.4. Herrera y Villanueva: la importancia de las formas clásicas	234
ILUSTRACIONES	237
4.3. Pintura	243
4.3.1. La dificultad de un arte noble	243
4.3.2. Rafael de Urbino: la esencia de la pintura	247
4.3.3. Velázquez y el rechazo a la imitación servil	249
4.3.4. La belleza ideal de Murillo y el sentimiento religioso	251
4.3.5. Originalidad y perfección	254
4.3.6. Pintores contemporáneos	258
ILUSTRACIONES	267
4.4. Escultura	271
4.4.1. La escultura antigua	271
4.4.2. La escultura contemporánea	274
4.4.3. Biografías de escultores contemporáneos	277
ILUSTRACIONES	280
4.5. Crítica de la Exposición de la <i>Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	283
4.5.1. Un rayo de esperanza para una España en crisis	284
4.5.2. Objetividad y subjetividad en <i>El Artista</i>	286
4.5.3. Los jóvenes innovadores	290
4.5.4. Los pintores consagrados	294
5. SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL	296

5.1. Importancia del arte en la transformación del país ..	297
5.1.1. Economía, política y sociedad: la influencia de factores externos	298
5.1.2. La toma de conciencia del público	302
5.2. Arquitectura	306
5.2.1. La labor didáctica del <i>Semanario Pintoresco</i>	308
5.2.2. Entre la estética y la utilidad	310
5.2.3. Las reglas del buen gusto y la razón	313
5.2.4. Los monumentos antiguos	315
ILUSTRACIONES	320
5.3. Pintura	330
5.3.1. La lucha del artista	331
5.3.2. La vocación	334
5.3.3. La posición social del artista	336
5.3.4. El genio y la creación	338
5.3.5. La opinión de los expertos	340
5.3.6. El carácter del pintor	342
5.3.7. Imitación y romanticismo	344
ILUSTRACIONES	348
5.4. Escultura	355
5.4.1. Dos escultores neoclásicos	355
5.4.2. Algunas obras importantes	359
ILUSTRACIONES	362
5.5. Crítica de las Exposiciones públicas	367
5.5.1. Entre el interés, la decepción y la inseguridad ...	368
5.5.2. Artistas jóvenes: una promesa de futuro	374
5.5.3. La pasión por Genaro Pérez Villaamil	376
5.5.4. Federico de Madrazo y Carlos Luis Ribera	379

5.5.5. Otros pintores	382
5.5.6. Los pintores consagrados	386
5.5.7. La obra pictórica de María Cristina	389
5.5.8. Escultura y arquitectura	390
ILUSTRACIONES	393
6. <i>OBSERVATORIO PINTORESCO</i>	399
6.1. Defensa de la libertad	400
6.1.1. Fanatismo e ignorancia como enemigos del arte	401
6.1.2. Las formas de gobierno y el arte	404
6.1.3. El sentido práctico de una publicación burguesa ...	407
6.2. Arquitectura	410
ILUSTRACIONES	412
6.3. Pintura	415
ILUSTRACIONES	420
6.4. Escultura	422
6.5. Crítica de la Exposición de la <i>Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	425
7. <i>NO ME OLVIDES</i>	428
7.1. La pasión romántica	429
7.1.1. La imitación y el significado del arte	430
7.1.2. La sinceridad del artista	434
7.1.3. El artista y su relación con la sociedad	437
7.2. Arquitectura	439
7.2.1. Las virtudes del gótico: La Catedral de Burgos	439

7.2.2. La revisión del clasicismo	444
7.3. Pintura	447
7.4. Escultura	451
7.5. Exposiciones de Madrid: <i>El Liceo Artístico y Literario</i> y la <i>Academia de San Fernando</i>	453
7.5.1. Exposiciones del <i>Liceo Artístico y Literario</i>	453
7.5.2. Exposición de la <i>Academia de San Fernando</i>	458
ILUSTRACIONES	464
 8. <i>MUSEO ARTISTICO Y LITERARIO Y SIGLO XIX</i>	466
8.1. <i>Museo Artístico y Literario: un objetivo incumplido</i> ..	468
8.1.1. Las ideas de José Fernández de la Vega sobre el arte	469
ILUSTRACIONES	474
8.2. <i>Siglo XIX: una forma amena de escribir sobre arte</i> ...	476
8.2.1. Rembrandt o el carácter singular de un artista	477
8.2.2. La engañosa gloria del artista	480
8.2.3. La utilidad del arte	483
8.2.4. Crítica de las Exposiciones públicas	485
ILUSTRACIONES	491
 9. <i>EL PANORAMA</i>	496
9.1. El inconformismo de una publicación de literatura y arte	497
9.1.1. La necesaria reforma de la enseñanza de las Bellas Artes	499

9.1.2. La relación entre arte y conflictividad política ..	502
9.1.3. La Ley de Imprenta: repercusiones en la crítica literaria y artística	504
9.2. Arquitectura	506
9.2.1. Las ruinas en su contexto histórico	507
9.2.2. Los monumentos españoles	508
9.2.3. Monumentos extranjeros	512
9.2.4. La arquitectura contemporánea	514
ILUSTRACIONES	516
9.3. Pintura	524
9.3.1. Los dos grandes maestros de la pintura española: Velázquez y Murillo	524
9.3.2. Luis de Morales: los errores de los historiadores del Arte	527
9.3.3. Leonardo da Vinci y Rafael de Urbino	529
9.3.4. David: la obra en su contexto	533
ILUSTRACIONES	536
9.4. Escultura	541
ILUSTRACIONES	543
9.5. Crítica de la Exposición de la <i>Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	545
9.5.1. La pintura	545
9.5.2. La escultura	550
10. <i>EL LICEO ARTISTICO Y LITERARIO</i>	553
10.1. Entre el romanticismo y el eclecticismo	554
10.1.1. Dos etapas, dos posturas: tolerancia y	

EL ARTE EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS MADRILEÑAS
(1835-1840)

Para comprender los objetivos e intereses de estas revistas debemos estudiarlas en su contexto histórico, analizando previamente los acontecimientos políticos y los planteamientos del liberalismo español, que a partir de 1833 pondrá fin al Antiguo Régimen e iniciará la transición hacia un sistema constitucional. La prensa, en su conjunto, juega un papel fundamental en el cambio, contribuyendo claramente a la transformación de las mentalidades. El periodismo en esta época pasa definitivamente a formar parte de la sociedad y crea opinión, pues como dice María Cruz Seoane, "lo que distingue fundamentalmente a la política liberal del siglo XIX del absolutismo del Antiguo Régimen es su invocación a la opinión pública, su justificación en ella; ya no se gobierna en secreto, sino en la publicidad, a la luz, tratando de convencer, de entusiasmar"¹ La política es el tema prioritario en la mayoría de las publicaciones periódicas que nacen en aquellos años, sin embargo no podemos ignorar a quienes creen que la auténtica transformación sólo llegará cuando la clase media española cambie su escala de valores en el terreno cultural.

El público está ávido de información tras la represión de la etapa anterior. Los periódicos políticos acaparan la

¹ Seoane, María Cruz: *Historia del Periodismo en España, II. El Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 12.

atención de la mayoría, pero hay una minoría preocupada por otras cuestiones, por el teatro, por la música, por el arte, etc., a ellos se dirigen las revistas ilustradas de literatura y arte. Algunas de estas revistas parten de planteamientos ideológicos sumamente complejos para los cuales el lector tiene que tener una preparación previa, otras se responsabilizan de la educación del público, pero todas tienen un objetivo común: mejorar el nivel cultural de la clase media.

Nosotros no hemos estudiado los contenidos generales de estas revistas; nos hemos limitado a la información artística. Todas ellas coinciden en que tanto las instituciones públicas como los ciudadanos deben tomar conciencia de la importancia del arte en una sociedad evolucionada, protegiéndolo y promocionándolo, aunque no todas coinciden en sus planteamientos estéticos: las más radicales se inclinan hacia el romanticismo mientras las más moderadas se definen como eclécticas. Como ocurre en el terreno político terminan imponiéndose las que defienden una postura menos radical.

Para entender los objetivos de cada una de estas publicaciones y su ideología en el terreno artístico hemos analizado los diferentes textos -críticas, biografías, artículos teóricos, descripciones de obras de arte, etc.- y las ilustraciones que incluyen en sus

páginas, pero en ningún momento hemos pretendido adentrarnos en un terreno que consideramos pertenece a los historiadores del arte. Nuestro interés se centra exclusivamente en el valor de la información artística en un período concreto y en un soporte determinado, teniendo en cuenta la publicidad que ello conlleva y las consecuencias que puede tener en la transformación de la mentalidad del lector.

Para el estudio de las revistas y de la información que contienen, hemos partido de los diferentes modelos de investigación existentes, tanto en el campo de la historia como en el de la comunicación. Ninguno de ellos era aplicable a este trabajo en su totalidad, pues están centrados en áreas muy concretas y, lógicamente, no tienen en cuenta los factores subjetivos que intervienen en la redacción de los textos analizados ni en la creación de una publicación cultural de estas características.

Los métodos que estudian la prensa como fuente de la historia resultan muy útiles para comprender hechos e ideologías, pero resultan insuficientes a la hora de analizar un aspecto de la información tan complejo como el arte. Por otro lado, en muchos casos están destinados al estudio de la prensa política moderna, olvidando las particularidades del periodismo cultural español de

principios y mediados del siglo XIX. Por ejemplo el método Kayser, el más conocido de todos, parte de una ficha hemerográfica en la que toma como aspecto básico de la investigación el análisis empresarial, excluyendo algunas facetas importantes.

Más interesante resulta el modelo elaborado a partir del anterior por Almuniña Fernández². Este ha sido adaptado a la realidad española, abordando diversos temas distribuidos en distintos apartados: ficha descriptiva, ficha analítica y aspectos históricos, prestando atención tanto a cuestiones empresariales como formales y de contenido. También García Nieto³ adapta la metodología al contexto. Partiendo de la idea de que estudiar cualquier hecho a través de la prensa supone hacer historia de la misma, establece una serie de pasos a seguir, entre ellos: localización de la prensa del momento y análisis estructural de la misma, estudio de la forma, del contenido y de la orientación empresarial.

Nosotros hemos tomado de cada uno de ellos aquello que podía ayudarnos a la mejor comprensión de la materia, compensando las carencias metodológicas con el auxilio de

² Almuniña Fernández, Celso: *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX, 1808-1894*. Valladolid: Diputación Provincial, 1977, p. 379-381.

³ García Nieto, Ma Carmen: "La prensa diaria de Barcelona de 1895 a 1910", *Prensa y Sociedad en España, 1820-1936*. Madrid: Edicusa, 1975, p. 241-270.

otras ciencias, como la sociología, la historia del arte o la teoría de la información, y estableciendo una constante relación entre los diversos factores que contribuyen a la elaboración del pensamiento artístico de la época y a su difusión a través de un medio de comunicación tan importante como la prensa.

La redacción del trabajo parte de todo cuanto hasta ahora hemos expuesto. Comenzamos con una introducción histórica, en la que se recogen los factores que contribuyen a la creación de una determinada mentalidad en la sociedad española del momento. La situación política ocupa un lugar prioritario por cuanto influye - directa o indirectamente- en toda la actividad de los protagonistas de la época, quedando de alguna forma supeditada a ella la ideología del momento en el contexto de la cultura. Hemos incluido un epígrafe dedicado a la prensa política por la enorme trascendencia que ésta tuvo, hasta tal punto que los periódicos no políticos se excusaban por dar prioridad a unos temas que muchos consideraban superficiales.

Si bien en ningún momento hemos intentado traspasar los límites de nuestro objeto de estudio -la Historia del periodismo- hemos considerado imprescindible hacer un breve bosquejo de lo que fue y significó el romanticismo para las Bellas Artes, pues es de vital importancia para

comprender la mentalidad de los emisores. Pero hemos prescindido de tratar en profundidad el romanticismo literario, porque no nos interesa tanto el estilo, muchas veces romántico, de los artículos publicados como las ideas que transmiten al lector.

Cada una de las revistas ha sido estudiada en profundidad, intentando descubrir siempre cuáles son sus objetivos, sus intereses y su ideología, sin perder nunca de vista el contexto histórico. Todas han recibido la misma atención, independientemente de los números que publiquen o de la cantidad de artículos de arte que incluyan en sus páginas, pero en la redacción hemos procurado respetar las particularidades de cada una de ellas, centrándonos en sus facetas más destacadas.

El tratamiento de la información artística en cada una de las publicaciones ha sido tratado de forma independiente, sin establecer apenas comparaciones entre unas y otras, debido a la diversidad de sus contenidos y a la diferente personalidad de cada una de ellas. A la hora de exponer sus ideas hemos procurado mantener siempre cierto distanciamiento, necesario para llegar a conclusiones objetivas. Pero no ha resultado sencillo. La pasión va irremediablemente unida a la mayoría de los textos analizados, incluso a aquellos en los que se critica el romanticismo, y es prácticamente imposible no terminar

identificándose con aquellos hombres idealistas y soñadores capaces de convertir el arte en una especie de religión.

Los editores y directores de todas estas publicaciones estaban convencidos de que la cultura era la base sobre la que debía sustentarse una sociedad civilizada. Crearon sus revistas a partir de modelos que habían visto triunfar en Europa, pero España todavía no estaba preparada para este tipo de información. Sus lectores fueron escasos y su vida corta, en la mayoría de los casos, pero dieron el primer paso para el establecimiento de un nuevo periodismo de enorme éxito en el futuro. En el terreno artístico contribuyeron a la difusión del arte entre la clase media, y lucharon porque el artista fuese respetado socialmente. Para ello utilizaron tanto la palabra como la imagen, adelantándose en cierto modo a su tiempo.

Por otro lado, este tipo de revistas contribuyeron notablemente al establecimiento de la ideología liberal y a la promoción de la clase media en España pues, aunque teóricamente eran apolíticas, todos sus artículos muestran un claro compromiso con el nuevo régimen constitucional y con su estructura social. Sus fundadores y colaboradores creen en el progreso y toman como modelo de sociedad civilizada aquellos sistemas políticos más

avanzados, en los cuales el nivel cultural es un síntoma de su desarrollo general.

La información artística es una de las facetas más interesantes de las publicaciones analizadas porque a todo lo anteriormente señalado hemos de añadir un elemento de gran importancia: el interés que María Cristina tuvo por la pintura, tanto que llegó a presentar sus cuadros en las exposiciones públicas. Por ello críticos y artistas cuentan con su apoyo a la hora de reivindicar la protección y la ayuda que las distintas ramas de las Bellas Artes y sus profesionales precisan, dando publicidad a las diferentes iniciativas de la regente en este aspecto -compra de cuadros, asistencia a las exposiciones, relación con el *Liceo Artístico y Literario*, etc.- y actuando con más libertad cuando es necesario criticar la poca atención prestada desde las instituciones públicos o desde los sectores más influyentes de la sociedad.

I. CONTEXTO IDEOLOGICO Y CULTURAL.

1. EVOLUCION DEL LIBERALISMO ESPAÑOL

1.1. ESPAÑA ENTRE EL LIBERALISMO Y EL ABSOLUTISMO (1808-1832).

Nuestro estudio abarca un período de la historia de España marcado por el entusiasmo de una parte de la juventud liberal, firmemente convencida de que a través de la cultura el país entraría en una nueva dinámica de progreso social.

1835 es el año del nacimiento de la primera revista ilustrada de literatura y arte: *El Artista*. En los años siguientes se produce una relativa explosión de publicaciones del mismo género, cuyo objetivo principal será difundir una serie de valores culturales entre la clase media española, sostén del liberalismo. Pero poco a poco el inicial entusiasmo decae y en 1840 sólo se mantienen *El Panorama* y el *Semanario Pintoresco Español*, las más eclécticas de cuantas surgieron en aquellos momentos de euforia. A partir de entonces se crearán muchas revistas ilustradas, pero sus planteamientos carecen de la ilusión, la fe y la pasión de sus predecesoras.

Para comprender el espíritu innovador e idealista de los fundadores de estas publicaciones debemos situarlas en su contexto histórico. España se encuentra inmersa en una guerra civil entre carlistas e isabelinos, entre el pasado y el futuro, el pacto entre María Cristina y un sector moderado del liberalismo ha abierto el camino para la definitiva transición hacia un régimen constitucional, pero es necesario trabajar con ahínco para llevar a buen fin el proyecto. El pasado es experiencia y el liberalismo español ha fracasado más de una vez por diferentes causas, ahora ha llegado el momento de aprovechar las especiales circunstancias del país para el restablecimiento definitivo de un sistema liberal que ponga fin al Antiguo Régimen.

Hemos considerado oportuno hacer un breve bosquejo de la historia de España desde la Guerra de Independencia porque sólo así podremos entender la actuación de los liberales durante este período, ya que su acción parte de anteriores experiencias, aunque sus planteamientos iniciales hayan evolucionado con el tiempo y sus diferencias internas sean cada vez más patentes.

1.1.1. Las reformas liberales durante la Guerra de Independencia.

En 1808 las tropas napoleónicas invaden la península y en España se inicia la transformación de las estructuras políticas y sociales. Los liberales aprovecharon el levantamiento popular contra el invasor extranjero para cambiar el país, para realizar unas reformas largamente deseadas por los sectores más avanzados de la sociedad, aunque trataron siempre de mantenerse dentro de una relativa moderación "proponiendo soluciones razonables y moderadas, que todos pudieran aceptar", como señala Josep Fontana¹. Y es que, quienes llevaron a cabo los proyectos que pretendían acabar con el Antiguo Régimen conocían la fuerza de los sectores reaccionarios, con los que tenían necesariamente que contar para vencer a Napoleón.

Las reformas llevadas a cabo por las Cortes de Cádiz tuvieron una fuerte oposición de los realistas, por cuanto atacaban al poder absoluto del rey y de la Iglesia, además de acabar con los privilegios de la sociedad estamental, a pesar de que los señores fueron favorecidos mediante un sistema que les permitía convertir sus derechos feudales en títulos de propiedad.

¹ Fontana, Josep: *La crisis del Antiguo régimen 1808-1833*. Barcelona: Crítica, 1988, p. 18.

Pero los liberales no sólo temían a la reacción de los absolutistas. La experiencia de la Revolución Francesa les llevó a actuar con cautela por temor a la radicalización de un proceso que quería ser más reformista que revolucionario. De ahí que el texto constitucional fuese casi un compromiso entre liberales y absolutistas, aunque suficientemente innovador como para que los últimos vieses menoscabados sus principios básicos y se planteasen inmediatamente la necesidad de poner fin a esa situación en cuanto surgiese una oportunidad.

La Constitución aprobada por las Cortes en marzo de 1812 supone el comienzo del constitucionalismo español y se convierte en un símbolo del liberalismo. Establece una monarquía limitada, basada en la división de poderes, mientras las Cortes aparecen como la institución central del nuevo régimen como representantes de la voluntad nacional. Uno de los temas más polémicos fue el de la religión, resuelto en el artículo 12: "La religión de la nación española es y será perpetuamente la católica, apostólica y romana, única y verdadera". El texto reconoce también amplios derechos ciudadanos como la igualdad jurídica, la inviolabilidad del domicilio, la educación elemental, el sufragio, garantías penales y procesales y la libertad de imprenta, aunque en ésta se excluyen los libros religiosos.

1.1.2. El Trienio liberal (1820-1823): un nuevo fracaso del liberalismo español.

Los liberales creyeron que actuando con moderación podrían convencer a los diferentes sectores de la sociedad española de los aspectos positivos de su reforma. Pero no fue así. Con el regreso de Fernando VII en 1814 se puso fin a toda la obra de aquellos años, retornando de nuevo a las estructuras del Antiguo Régimen sin apenas oposición.

La etapa siguiente está marcada por la persecución de los liberales y por la implantación de las viejas estructuras. Los levantamientos encaminados a reponer el orden constitucional -iniciados ya en 1814- fracasaron y fueron fuertemente reprimidos, hasta que en 1820 triunfa la sublevación del coronel Riego y se inicia un nuevo período constitucional que durará tres años. Es el momento de completar la obra de Cádiz y de poner en práctica sus reformas, descubriendo sus limitaciones al aplicarlas a la realidad del país.

Las dificultades para consolidar el régimen constitucional son muchas: la hostilidad del rey, el recelo de la Europa reaccionaria, la oposición de la Iglesia y de la nobleza y el descontento social, a lo que

debemos añadir los levantamientos y la rápida aparición de la guerrilla absolutista. Pero también influyeron las diferencias entre los distintos sectores del liberalismo, pues los más moderados temían que la revolución se radicalizase escapándosele de las manos y los exaltados creían que había llegado el momento de acelerar las reformas, contando con el apoyo del pueblo para poner fin definitivamente al absolutismo. Su falta de unidad fue decisiva; cuando se dieron cuenta de ello ya era demasiado tarde.

La intervención de los "Cien mil hijos de San Luis", apoyados por los sectores reaccionarios del país, puso fin a este nuevo intento constitucional. Su actuación tuvo una gran trascendencia, pero las contradicciones internas jugaron, como hemos dicho, un importante papel. Tras el fracaso el liberalismo español tendrá que replantearse su actuación para el futuro.

1.1.3. Decadencia del absolutismo (1823-1832).

Con la restauración de Fernando VII el país entró de nuevo en el oscurantismo y la inmovilidad. La oportunidad de introducirse en un sistema de progreso político,

social y económico quedó totalmente anulada, mientras los hombres más válidos tuvieron que marcharse al exilio. La represión fue feroz y los sectores más reaccionarios veían liberales incluso entre los absolutistas moderados, hasta el punto de llegar a considerar "blando" al mismo monarca que tantas veces manifestó su adhesión al Antiguo Régimen, pero a quien nunca pudieron perdonarle que hubiese jurado la Constitución. La escisión en el seno del absolutismo es cada vez más patente y los realistas más radicales se iban agrupando entorno al hermano del rey, don Carlos, a quien consideran el legítimo sucesor de Fernando VII.

El problema sucesorio se plantea en 1830. Fernando VII contrae matrimonio por cuarta vez y ante la posibilidad de tener descendencia femenina promulga la Pragmática Sanción, poniendo en vigor un acuerdo de las Cortes de 1789 que anulaba la Ley Sálica establecida por Felipe V, de esta forma una hipotética hija podría acceder al trono. El nacimiento de Isabel provocó las iras de don Carlos que no estaba dispuesto a renunciar al trono.

En el verano de 1832 el monarca cae gravemente enfermo y su hermano declara que no aceptará a Isabel en el trono. Como consecuencia de una bien estructurada cadena de intrigas palaciegas, la mayoría de los cortesanos consultados manifestaron reservas ante la viabilidad de la sucesión femenina y Fernando VII derogó la Pragmática

Sanción².

Pero el rey no muere y su recuperación va a suponer un brusco cambio en su actuación política. Ya no sólo teme a los liberales sino también a los ultras seguidores de don Carlos, quienes han demostrado estar dispuestos a conseguir el trono para éste a cualquier precio.

El último año del reinado de quien un día fue llamado "El Deseado" y tuvo la posibilidad de convertirse en el primer rey constitucional -de hecho lo fue por un breve espacio de tiempo, aunque él mismo se encargó de ponerle fin a esa situación- se caracteriza por su afán por "asegurar la sucesión de su hija, y por la cortedad de Zea Bermúdez, que no entiende la necesidad que existe de aproximarse a los sectores más moderados del liberalismo"³. Pero finalmente los partidarios de Isabel no tendrán más remedio que contar con los liberales más moderados para crear un partido capaz de combatir a los sectores ultras seguidores de don Carlos, asegurando la sucesión en el trono de la hija de Fernando VII. En todo ello juega un papel decisivo María Cristina de Nápoles, madre de la futura reina.

² Artola, Miguel: *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. *Historia de España Alfaguara V*. Madrid: Alianza Editorial, 1978, p. 52.

³ Fontana, Josep: op. cit., p.45.

1.2. LOS CONFLICTIVOS AÑOS DE LA REGENCIA DE MARIA CRISTINA.

El 6 de octubre de 1832 María Cristina de Nápoles, cuarta esposa de Fernando VII y madre de Isabel II, asume las funciones de regente ante la recaída del rey. Al día siguiente concedió una amplia amnistía para los liberales moderados, renovó los Ayuntamientos y los mandos territoriales del ejército y mandó disolver las unidades de voluntarios realistas; además, nombró un nuevo gobierno dirigido por Cea Bermúdez con carácter reformista.

El rey se recupera y vive un año más, pero la situación no cambia considerablemente ya que sus esfuerzos se concentran en afianzar la sucesión de su hija, que fue jurada como princesa heredera por unas Cortes reunidas para ese fin. Este acto no fue reconocido por don Carlos y el rey le obligó a expatriarse, pues las intrigas de que fue objeto durante su anterior enfermedad le mostraron el peligro que acechaba.

1.2.1. La transición del absolutismo al liberalismo: el Estatuto Real.

El testamento de Fernando VII, hecho público el 3 de octubre de 1833, confirmaba a Isabel como heredera al trono, nombrando a María Cristina como reina gobernadora hasta su mayoría de edad. En cuanto a Cea Bermúdez, confirmado como jefe de Gobierno, promete seguir con la política neoabsolutista iniciada en vida del anterior monarca, pero siempre dentro de una continuidad en la que la monarquía y la religión son los pilares fundamentales, prometiendo reformas administrativas pero negando las políticas, algo que no satisface a quienes ven la oportunidad de realizar un verdadero cambio.

Don Carlos y sus seguidores, como era de esperar, no aceptaron la situación y en el momento de la proclamación de María Cristina como reina gobernadora comenzaron los levantamientos en Talavera de la Reina y en algunos puntos del País Vasco, Navarra, Cataluña, Aragón, Castilla y Valencia. Es el inicio de una guerra civil que representa mucho más que una confrontación por cuestiones dinásticas: es una lucha entre absolutistas y liberales, entre quienes prefieren mantener las estructuras arcaicas del Antiguo Régimen y quienes desean iniciar una nueva etapa de progreso y modernidad con un régimen constitucional.

Las operaciones militares de los carlistas se desarrollaron en tres fases, según Casimiro Martí. La primera está dominada por la figura de Tomás Zumalacárregui, muerto en junio de 1835, quien convirtió las partidas de rebeldes en un auténtico ejército y la segunda termina en agosto de 1837 con la expedición de don Carlos hasta las puertas de Madrid. La última representa el fin de las hostilidades, diferente en las distintas zonas donde los carlistas tuvieron más o menos apoyo⁴. Todas las fuerzas del bando de don Carlos estuvieron concentradas durante aquellos años en ganar la guerra. No crea en el territorio que controla ningún sistema político y "sus manifestaciones como partido se reducen a las proclamas de don Carlos, en que no se descubre el menor síntoma de programa, fuera de la reiterada mención a sus derechos al trono"⁵. Los liberales, en cambio, no se se habían marcado como único objetivo vencer a los carlistas sino que pretendían también transformar el país en todos los ámbitos: político, económico, social y cultural. Algo que en un país en guerra y con fuertes contradicciones internas no va a resultar sencillo.

⁴ Martí, Casimiro: "Afianzamiento y despliegue del sistema liberal", *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923)*, *Historia de España VIII*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara. Barcelona: Labor, 1988, p. 224.

⁵ Artola, Miguel: *Partidos y programas políticos, 1808-1936. I. Los partidos políticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 218.

Cea Bermúdez no era, desde luego, el hombre adecuado para enfrentarse a tan compleja situación porque su empeño en mantener un gobierno continuista, opuesto tanto a carlistas como a liberales, resultaba contraproducente. Si María Cristina quería conservar el trono de su hija no tenía más remedio que renunciar al régimen absolutista y dar entrada a los liberales en el gobierno, prescindiendo de quienes mantenían su empeño en que nada cambiase demasiado.

En enero de 1834 la Regente decide convocar unas Cortes que pongan fin al régimen anterior e inicien las reformas necesarias para transformar las estructuras del país, poniendo al frente del gobierno a Martínez de la Rosa, un liberal moderado.

La política de Martínez de la Rosa se basa en un reformismo moderado. Quiere satisfacer tanto a liberales como a absolutistas isabelinos con una transición pacífica que tiene su máxima representación en el Estatuto Real, sancionado por María Cristina el 10 de abril de 1834. Este texto no es una verdadera Constitución, sino una especie de "carta otorgada" que trata de aunar tanto las aspiraciones de los liberales más moderados como las de los neoabsolutistas próximos a Isabel, dando amplios poderes al monarca que puede convocar, suspender y disolver las dos cámaras: "La de

Próceres del Reino es una asamblea nobiliaria: sus miembros deben poseer grandes rentas y son nombrados por la reina; forman parte de ella las altas categorías de la nobleza, la Iglesia y la administración, y los mayores contribuyentes. La otra cámara, denominada de Procuradores del Reino, estaba compuesta por representantes elegidos, con condiciones económicas elevadas para ser elector y sobre todo para ser candidato."⁶ De esta forma los grupos más poderosos son los únicos con acceso a ambas cámaras.

El Estatuto Real supone un avance político con respecto a la situación anterior, pero resulta insuficiente para su tiempo. Los liberales y la prensa instigan para que se lleve a cabo una verdadera reforma, para que se elabore una auténtica Constitución, mientras quienes mantienen su arraigo en el absolutismo ven excesivas las concesiones de este limitado texto.

En los meses siguientes a la promulgación del Estatuto Real la situación se agrava por la conflictividad social, por las demandas de grupos progresistas y radicales y por las tensiones creadas en un país enfrentado en una guerra civil. Es necesario controlar la situación, pero la timidez de las medidas adoptadas va a provocar una

⁶ Solé Tura, Jordi y Aja, Eliseo: *Constituciones y períodos constituyentes en España (1808-1936)*. Madrid: Siglo XXI, 1985, p. 29.

reacción violenta.

1.2.2. Fracaso del Estatuto Real y triunfo del constitucionalismo.

El 7 de junio de 1835 Martínez de la Rosa es sustituido por el Conde de Toreno, pero éste continúa en la misma línea política de su predecesor provocando que la oposición se lance a la acción revolucionaria, especialmente la burguesía de las ciudades. El movimiento desemboca en la formación de Juntas que asumen el gobierno y elaboran un programa de reivindicaciones⁷. El movimiento se radicaliza especialmente en Barcelona, donde el general Bassa es asesinado y se incendian varios conventos y la fábrica de Bonaplata. Ante esta situación revolucionaria María Cristina se ve en la necesidad de buscar el apoyo de un liberal más radical que sea capaz de controlar la situación y recurre a una figura emblemática: Mendizábal, nombrado jefe de gobierno el 14 de septiembre de 1835, a los pocos días de haber regresado del exilio.

Según Artola, la "gestión de Mendizábal resultó decisiva por cuanto comprometió a la Corona y a amplias capas de

⁷ Artola, Miguel: op. cit., p. 189.

la sociedad y de manera irreversible en el proceso revolucionario, al mismo tiempo que creaba las condiciones militares de la victoria, por cuanto fue durante su mandato cuando se constituyó realmente el nuevo ejército, cuya superioridad frente al carlista se demuestra de manera espectacular por el hecho de que desde 1837 el ejército isabelino comenzó la desmovilización de sus hombres, a pesar de que don Carlos había lanzado la expedición real sobre Madrid"⁸. Mendizábal lleva a cabo una dura política eclesiástica: reduce el número de las ordenaciones, suprime varios monasterios, decreta que es necesaria la adhesión al gobierno de la reina para obtener prebendas eclesiásticas, pone en venta los bienes de las congregaciones extinguidas, prohíbe la predicación y confesión a los religiosos poco dóciles al gobierno y amplía la supresión de conventos. Con estas medidas quería poner fin a la guerra, pues entre el clero existía una firme adhesión al carlismo, contribuyendo a la causa incluso con aportaciones económicas.

Mendizábal también llevó a cabo un proyecto de ley electoral progresista, aunque encontró una gran oposición de los sectores más conservadores⁹. Este proyecto no

⁸ Ibidem, p. 192.

⁹ El artículo 17, en el cual se establecía el dominio de las ciudades, no fue aceptado.

garantías constitucionales, que se disuelvan las Cortes y que se anulen las reformas proyectadas, a lo que la reina gobernadora responde firmando la Ley de Ayuntamientos el 15 de julio. Esta actitud provocó la dimisión de Espartero de todos sus cargos al día siguiente y una reacción general en Barcelona -que después se extendió a otros lugares- pidiendo la caída del gabinete.

Las tensiones en el país se agudizan por la actitud de María Cristina, que no está dispuesta a hacer concesiones y ha rechazado el programa del nuevo gabinete dirigido por Antonio González, forzando su dimisión. Mientras se traslada a Valencia se inicia un movimiento insurreccional en Madrid, extendiéndose después a otras provincias y formando Juntas que ejercían el gobierno, dejando al gabinete aislado en Valencia.

La situación es tremendamente crítica y se busca la solución en Espartero que se traslada a Madrid para formar gobierno. La inclusión en su programa de la regencia compartida provoca la renuncia de María Cristina el 12 de octubre de 1840. El liberalismo español entra en una nueva etapa.

1.3. LA IMPORTANCIA DE LA PRENSA EN EL PROCESO POLITICO

Las publicaciones periódicas juegan un papel fundamental en la difusión de la ideología liberal, pues en sus páginas salen a la luz opiniones que muestran las deficiencias del sistema absolutista y plantean la necesidad de una transformación radical de las viejas estructuras políticas, sociales y económicas del país. Por lo tanto, para los liberales es fundamental la libertad de prensa, aunque cuando definitivamente quede establecido el régimen constitucional muchos de quienes la demandaron reconocerán la necesidad de imponer ciertas limitaciones.

No se puede entender el significado de la prensa en los años de la regencia de María Cristina sin conocer su evolución desde 1808, cuando por primera vez se produjo una explosión periodística de gran alcance. Desde entonces el periodismo español pasará por etapas muy duras y represivas, pero en medio de las dificultades renacerá una y otra vez con más fuerza.

Hasta la entrada de las tropas napoleónicas en España la

prensa había estado muy reprimida en lo referente al tratamiento de las cuestiones políticas. En 1808, en medio del caos reinante, nacen infinidad de periódicos y folletos en los que los liberales plantean la necesidad de poner fin al Antiguo Régimen, al mismo tiempo que se está tratando de expulsar al invasor francés.

En ese momento no existe en España una libertad de prensa de derecho, pero se va a dar de hecho. Por doquier surgen publicaciones que defienden con pasión su ideología - liberal o servil-, atacan al contricante -francés, servil o liberal- e inician un debate político que más tarde se trasladará a las Cortes. Mientras tanto, la Junta Central intenta frenar esa libertad que los periodistas, también políticos en la mayoría de los casos, se han tomado. Pero a esas alturas controlar totalmente las publicaciones periódicas es prácticamente imposible.

1.3.1. Legislación de prensa durante los años 1808-1814.

Una de las principales demandas de los liberales era la libertad de imprenta, pues la consideraban el pilar básico de la nueva sociedad que deseaban crear. Por eso, desde el inicio de la Guerra de Independencia, a la vez

que se pide la convocatoria de unas Cortes que lleven a cabo el proceso reformador, se plantea la necesidad de elaborar una ley de imprenta que reconozca por derecho la libertad existente de hecho.

El decreto sobre libertad de imprenta fue publicado el 10 de noviembre de 1810 y con él se ponía fin a la censura previa, otorgando una amplia libertad para los temas políticos, aunque los religiosos quedan sujetos a la censura previa de los obispos. No obstante, es posible recurrir ante la Junta Suprema de Censura, que va a ser designada por las Cortes y estrá formada por nueve miembros, sólo dos de ellos eclesiásticos.

Muchos diputados quisieron ampliar la libertad a las obras religiosas, entre ellos Mejía, pero "Muñoz Torrero cortó a tiempo la discusión sobre esta materia, que la mayoría de los liberales consideraban imprudente, y que podía comprometer la suerte de toda la ley"¹⁴. La influencia de la Iglesia en la sociedad española era muy fuerte y las posturas radicales en este sentido podían hacer fracasar toda la reforma. En el artículo 371 de la Constitución de 1812 también se contempla la libertad de imprenta "para libros no religiosos"¹⁵ y un decreto del 10 de junio de 1813 completa el de 1810. La religión

¹⁴ Seoane, María Cruz: op. cit., p. 37.

¹⁵ Solé Tura, Jordi y Aja, Eliseo: op. cit., p. 17.

sigue siendo el punto más conflictivo.

El retorno de Fernando VII en 1814, y la consiguiente restauración del absolutismo, pondrá fin también a los avances conseguidos en todos ámbitos sociales, y la prensa no va a ser una excepción. Todos los periódicos nacidos en aquellos años de euforia política y revolucionaria desaparecen, mientras los periodistas liberales tienen que marcharse al exilio. Las escasas publicaciones autorizadas entre 1814 y 1820 no podrán tratar ningún asunto político, ni temas que pongan en entredicho el poder de la Iglesia o sus dogmas.

1.3.2. El Trienio liberal y el retorno de la libertad de imprenta.

Con el triunfo del pronunciamiento de Riego y el inicio de un nuevo período constitucional se produce una explosión de periódicos y folletos, como ya había ocurrido en 1808. En las páginas de estos papeles se defienden con gran pasión los ideales liberales, a la vez que se desacredita a los serviles, planteando la necesidad de llevar a cabo una reforma -más o menos radical dependiendo de las diferentes tendencias- que

ponga fin para siempre al absolutismo. En realidad, en la prensa se debaten las mismas cuestiones que en la Cortes.

Por otro lado, en el mismo momento en que el rey jura la Constitución, la libertad de imprenta queda establecida en todo su derecho, mientras las Cortes plantean la necesidad de elaborar un nuevo proyecto que complete aquellos decretos publicados entre 1810 y 1813.

El decreto sobre libertad de imprenta fue aprobado el 22 de octubre de 1820 y en su título primero establece una libertad amplia, aunque de nuevo los temas relacionados con las Escrituras y los dogmas religiosos quedan sometidos a la licencia previa de los Ordinarios, con la posibilidad de recurrir ante la Junta de Protección de la Libertad de Imprenta. Además, se establecen los abusos de la citada libertad y las penas correspondientes, las personas responsables, quiénes pueden realizar las denuncias y cómo se debe actuar en los juicios. Todo ello se completa con una ley adicional del 12 de febrero de 1822, centrada especialmente en la definición de los abusos, que en el artículo primero se refiere a los escritos considerados subversivos, entre los que se incluyen las injurias al rey y los ataques a la Constitución:

"Son subversivos los escritos en que se injuria la sagrada é inviolable Persona del Rey, ó se propalan máximas ó doctrinas que supongan destruidos alguno ó algunos de los

artículos fundamentales de la Constitución, ó que se dirijan á destruirlos."¹⁶(sic)

La ley protege a las publicaciones políticas, aunque establezca medidas para evitar algunos excesos, incluso contra el rey, el elemento más atacado desde los sectores más exaltados que conocen su animadversión al régimen constitucional y su empeño en hacerlo fracasar, independientemente de que haya jurado la constitución.

La prensa política alcanza gran auge en el Trienio liberal porque en sus páginas se debaten todos los temas que afectan al país. Por otra parte, muchos de los periodistas -por no decir la mayoría- son también diputados en las Cortes. Todo ello no impide que algunas publicaciones tengan una vida efímera, ya que nacen en algunos casos para defender un proyecto o una postura concreta, y mueren una vez logrado su objetivo.

La prensa juega un papel fundamental en este período porque todos quieren opinar sobre las grandes cuestiones políticas que afectan al país y tomar parte en las decisiones. La difusión de las ideas es muy importante para quienes durante tanto tiempo debieron mantener silencio y el receptor está ansioso de información. De esta manera las publicaciones periódicas se convierten en

¹⁶ *Gaceta de Madrid*, 28 de febrero de 1822, p. 322.

órganos de debate para las distintas posturas del liberalismo y los grandes temas de discusión están siempre presentes en sus páginas, aunque con ello no impidan el fracaso del sistema constitucional y el retorno del absolutismo.

1.3.3. El fin del absolutismo y la transición política.

Con el fin de este período constitucional llega también el silencio para la prensa, mientras políticos y periodistas liberales se marchan de nuevo del país e intentan continuar su labor en el exilio. La persecución va a ser mucho más feroz que en 1814, pues los absolutistas han comprendido cuán débil es su sistema y el poder de la prensa para destruirlo.

Entre 1823 y 1832 habrá algunos períodos menos restrictivos, en los que parece producirse una ligera apertura, permitiendo al menos la crítica de costumbres - aprovechada por algunos para indirectamente atacar al sistema político -, hasta que en 1832, con la enfermedad de Fernando VII y el nombramiento de María Cristina como reina gobernadora, se inicia una ligera apertura para la difusión de las ideas liberales más moderadas,

favoreciendo la reaparición de una prensa defensora de esa ideología.

Con la muerte de Fernando VII y la transición del absolutismo al liberalismo, la política vuelve a ser la gran protagonista en la sociedad española. La prensa ocupa un lugar de honor y a través de sus páginas se difunden las diferentes ideologías, convirtiéndose en el más temido opositor del gobierno. Pero, aunque la política sea de nuevo la protagonista incuestionable de la vida española, no se produce la gran explosión periodística de 1808 o 1820.

La regulación de la imprenta durante los primeros años de la regencia de María Cristina muestra cuán tímidas fueron las reformas en esta materia. El primer decreto es del 1 de enero de 1834 y se completa luego con una Real Orden del 10 de junio de ese mismo año. Según esta ley, quedan sujetas a censura previa y licencia las obras que traten de religión, materias sagradas y eclesiásticas, además de "todas las obras, folletos y papeles que versen sobre materias de moral, política y gobierno; abrazando esta palabra cuanto tenga relación directa o inmediata con nuestra legislación"¹⁷, mientras están libres de censura previa y licencia aquellos libros y periódicos que traten "oficios mecánicos y artes, literatura, matemáticas,

¹⁷ *Gaceta de Madrid*, 7 de enero de 1834, p. 11.

astronomía, navegación, agricultura, comercio, geografía, materia militar, botánica, medicina, cirugía, anatomía, farmacia, física, química, mineralogía, zoología y demás ciencias naturales y exactas, y de materias económicas y administrativas"¹⁸. Parece que casi nada ha cambiado, pero son muchos los que burlan la censura y hablan de los temas "prohibidos" sin preocuparse por obtener los permisos necesarios.

La Real Orden del 1 de junio de 1834 contiene un Reglamento específico para la censura de periódicos, los cuales -salvo que se ocupen de los temas exentos de este requisito- necesitan una licencia real expedida por el Ministerio del Interior, además es necesario depositar una fianza muy elevada y están sujetos a censura previa. Con el Estatuto Real las cosas no van a cambiar sustancialmente, pues éste no contiene declaración de derechos.

A pesar de las dificultades impuestas por las leyes, los periódicos se multiplican, tratando de burlar la censura. Muchos mueren por la política represiva del gobierno y otros consiguen sobrevivir cambiando de nombre. La supervivencia, en algunos casos, es una cuestión meramente económica y, al contrario de lo que ocurrió durante los años de la Guerra de Independencia o en el

¹⁸ Ibidem.

Trienio liberal, se da "la paradoja de que, en contra de la regla general de que el lenguaje de la prensa es siempre más abierto, más atrevido, que el de las Cortes, en las del Estatuto la decidida y combativa oposición progresista se expresa con mucha mayor libertad, protegida por la inviolabilidad de los diputados, de lo que podrían hacerlo los periodistas, amordazados por la censura"¹⁹.

Los liberales en el poder planteaban la necesidad de elaborar una ley que ampliase la libertad de imprenta, pero la conflictiva situación política de aquellos años retrasaba estos proyectos. Había otros asuntos más urgentes, como la guerra carlista y la necesidad de poner fin, definitivamente, al absolutismo.

1.3.4. El régimen constitucional y la libertad de prensa.

Con la revolución de la Granja y el restablecimiento de la Constitución de 1812 las cosas cambian considerablemente para la prensa. El Real Decreto de 17 de agosto de 1836 restablece la Ley de Imprenta de 1820 y el reglamento adicional de 1822 que, como vimos anteriormente, otorga una amplia libertad en materia

¹⁹ Seoane, María Cruz: op. cit., p. 147.

informativa. Pero el 22 de marzo de 1837 se aprueba una nueva Ley de de Prensa - completada con disposiciones posteriores - mucho más restrictiva de lo que cabría esperar, especialmente en cuanto al depósito de fianzas, con lo que escribir "seguirá siendo un privilegio de las clases favorecidas", como dice Gómez-Reino²⁰.

Como casi todo en este período, la Ley de Imprenta es un compendio de diferentes posturas ideológicas. Se conservaba el Jurado para los delitos de Imprenta, pero establecían fuertes fianzas, la figura del editor responsable -que debía ser un alto contribuyente- y la obligatoriedad de entregar un ejemplar al jefe político o alcalde y al promotor fiscal antes de su distribución²¹.

En cuanto a la Constitución de 1837 establece que:

"Todos los españoles pueden imprimir y publicar libremente sus ideas sin previa censura con sujeción a las leyes. La calificación de los delitos de imprenta corresponde exclusivamente a los jurados."²²

Esa "sujeción a las leyes" implica un amplio margen de

²⁰ Gómez-Reino y Carnota, Enrique: *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España (1480-1966)*. Madrid: Instituto de Estudios Administrativos, 1977, p. 126.

²¹ Seoane, María Cruz: op. cit., p. 175.

²² Ibidem, p. 125.

interpretación, cuya mayor o menor restricción dependerá de los distintos gobiernos -moderados o progresistas- y de las leyes que elaboren al respecto. Por ejemplo, la ley de 9 de octubre de 1837 establece que para ser editor es necesario ser contribuyente por una determinada cantidad y regula el secuestro de periódicos por motivos de orden público. Es una legislación burguesa muy en la línea de la de otros países europeos temerosos de los sectores más radicales de la sociedad y del poder de la prensa para poner en entredicho el sistema de valores. Desde los primeros movimientos revolucionarios burgueses la prensa y la política han caminado íntimamente unidas y los mismos que ahora detentan el poder la han utilizado con fines propagandísticos para difundir sus ideas y derrocar al gobierno, por lo tanto conocen su poder.

1.4. EL AMBIENTE CULTURAL: TERTULIAS Y PERIODISMO

La cultura nunca puede separarse del contexto histórico general porque mantiene una estrecha relación con la situación política, económica y social, siendo estos factores determinantes en su estancamiento o evolución. España desde los últimos años de la Ilustración y la Guerra de Independencia ha atravesado momentos críticos, pues a la discusión abierta de los períodos liberales le ha seguido el silencio, el oscurantismo y la persecución del absolutismo de Fernando VII. Pero no sólo la represión política influye en la parálisis cultural, la situación económica es caótica y las estructuras sociales apenas se han transformado, impidiendo el desarrollo de las clases medias.

Los gastos de la Guerra de Independencia y la inmovilización económica durante el reinado de Fernando VII, dejan estancado a un país de economía fundamentalmente agraria que no inicia su revolución industrial hasta bien avanzado el siglo XIX. Sólo con la muerte del monarca se inicia una política de fomento económico y de reformas administrativas y, como señala

Artola, en "pocos años se pasa del inmovilismo a la más absoluta libertad económica, de la amortización y vinculación de los patrimonios a las fórmulas propias del mercado libre, e incluso se intentará aplicar en las relaciones económicas exteriores"²³.

Las reformas sociales de los liberales son constantemente aplastadas por el absolutismo, impuesto una y otra vez por un monarca sin ninguna intención de convertirse en rey constitucional. Sólo con su muerte se produce una integración de la nobleza señorial en una nueva aristocracia patrimonial y muy poco a poco se pasa a crear una sociedad clasista, basada en los principios de libertad, igualdad y propiedad, aunque los grupos dominantes continúan en una posición privilegiada y la reforma se lleva a cabo a costa de las clases más desfavorecidas.

En España no existe un proceso verdaderamente revolucionario que ponga fin al Antiguo Régimen. Los liberales plantean desde las Cortes la necesidad de llevar a cabo unas reformas moderadas que satisfagan a todos, sin soluciones radicales que pondrían en peligro una transición pacífica, pero esto sólo será posible a partir de 1832.

²³ Artola, Miguel: op. cit., p. 59.

Los años en que María Cristina asume la regencia por la minoría de edad de su hija Isabel II, serán trascendentales para el definitivo establecimiento de un régimen constitucional, la creación de una sociedad clasista y la entrada en un sistema económico capitalista. Sin embargo el absolutismo sigue entonces demasiado presente en la sociedad española, el más moderado próximo a la reina y el más radical en guerra con el sistema reformista. Los liberales conocen la necesidad que María Cristina tiene de su apoyo para poner fin a las pretensiones de don Carlos y en ello confían, pero no son un grupo homogéneo y las divisiones en su seno se van haciendo más patentes desde la promulgación del Estatuto Real.

Son muchos los problemas que hay que resolver en España y las cuestiones culturales parecen a muchos algo superficial y secundario, pero hay un grupo de jóvenes liberales que consideran que el progreso artístico, literario y científico forma parte del total proyecto regeneracionista del país y sin promocionar y difundir la cultura difícilmente se llegará a formar una sociedad con unos valores sólidos. Pero no podemos olvidar que pocos pueden ser los receptores de esos contenidos culturales en un país tremendamente atrasado y con un alto índice de

analfabetismo²⁴.

La ideología de estos jóvenes liberales preocupados por la evolución cultural del país es el romanticismo, con el que han mantenido contacto durante su exilio en Francia o Inglaterra, y rechazan las normas neoclásicas -símbolo de una cultura extraña- aunque conservan de la Ilustración el amor a la cultura y la necesidad de mejorar la educación del pueblo, además de un desprecio por el fanatismo y la superstición²⁵. No obstante, dentro de los seguidores del romanticismo hay también diferentes grados, al igual que ocurre en política. Hay un cierto temor a toda teoría radical lo que favorece más al eclecticismo que al romanticismo puro, aplicando a la cultura los mismos planteamientos que al sistema político: lo más importante es el progreso del país y esto sólo puede llevarse a cabo con el consenso de todas las ideologías, por tanto se da tanto un compromiso político y social como estético, en lo literario y en lo artístico.

Quizá por esa especial coyuntura, el romanticismo en España fue muy débil aunque el país sea romántico por naturaleza, pero la política marca la línea de actuación

²⁴ Vicente Llorens dice que en 1841 no pasaba del 10% el número de españoles que sabían leer. *El romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1989, p. 245.

²⁵ Martí, Casimiro: op. cit., p. 201.

de toda la sociedad, tanto es así que los canales de difusión de la cultura serán los mismos que los de las ideas políticas: las tertulias y la prensa.

1.4.1. Tertulias e instituciones culturales.

Es conocida la importancia que tuvieron las tertulias, reprimidas y perseguidas en los períodos absolutistas, para la elaboración del pensamiento liberal español. Pero no sólo existieron las tertulias políticas sino que también se crearon algunas literarias, convirtiéndose rápidamente en centros de reunión y discusión cultural, como la del *Parnasillo* en el café del Príncipe a la que asistieron, según comenta Mesonero Romanos, todos aquellos que componían el "mundillo" cultural de la época:

"En ella figuraban ingenios tan privilegiados como *Espronceda, Vega, Escosura, Ortiz, Pezuela, Bautista Alonso, Santos Alvarez* y otros que ahora no recuerdo²⁶. En pos de este grupo, verdadera *charanga* de aquella legión poética, venían como soldados de fila *Pelegrín, Segovia, Villalta, Ochoa, Castejón, Tirado, Las Heras, Larra, Doncel, Valladares, Díaz, Madrazo* (don Pedro y don Francisco de Paula), los hermanos Mayo, *Olana, Diana, Pérez Calvo, Ferrer del Río, González Elípe, Romero*

²⁶ En nota a pie de página Mesonero Romanos aclara que los nombres subrayados corresponden a los tertulianos ya fallecidos.

Larrañaga, Peral, Navarrete y *Salas y Quiroga*. Seguía después la cohorte artística de los adscritos a la Academia de San Fernando, la cual era capitaneada por el entusiasta arquitecto de la villa, *Mariátegui*, cuya obesidad haríale pasar por bombo, su su prosopopeya y *coram vobis* no le dispensaran el carácter de tambor mayo."²⁷

Algunos pintores, grabadores e impresores acudían al *Parnasillo* y Mesonero Romanos no olvida mencionarlos: Madrazo, Rivera, Tejeo, Cardedera, Jimeno, Camarón, Villaamil, Esquivel, Mendoza, Maea y Gutiérrez de la Vega; a los arquitectos: Colomer y Aníbal Alvarez; a los ingenieros: Areyto y Echevarría; a los grabadores: Peleguer, Castelló y Ortega; a los impresores: Burgos y Sancha; y al editor Delgado. Además se refiere a los protectores y admiradores que acudían a estas reuniones.

Independientemente de estas tertulias, en aquellos años se crearon también instituciones culturales que tendrán una gran trascendencia para la elaboración de un pensamiento específico de la época, como el *Ateneo de Madrid* y el *Liceo Artístico y Literario*. La primera fue creada a finales de 1835, aunque tuvo un precedente anterior en 1820, y llegará a tener un gran prestigio como centro de discusión. Era una sociedad "con el triple carácter de academia, instituto de enseñanza y círculo

²⁷ Mesonero Romanos, Ramón de: *Memorias de un Setentón*. Madrid: Tebas, 1975, p. 294.

literario"²⁸, siendo su primer presidente el duque de Rivas.

El *Liceo Artístico y Literario*, a pesar de su breve vida, tuvo una gran importancia para la difusión del romanticismo en España, aunque no todos sus miembros estuviesen totalmente de acuerdo con esta escuela artística y literaria; al final deriva hacia el eclecticismo. Fue creado por José Fernández de la Vega en 1837, quien al principio reunía en su casa a amigos artistas y literatos, hasta que en 1838 se trasladó a los salones del Palacio de Villahermosa, cedidos por sus propietarios mientras estaban ausentes. De la primera reunión en casa de Fernández de la Vega habla así Mesonero Romanos:

"La primera noche de reunión, que, según mi cálculo, pudo ser en los últimos días del mes de marzo de 1837, sólo la formábamos hasta una docena de personas, entre las cuales recuerdo a don Juan Nicasio Gallego, don Antonio Gil Zárate, don Patricio de la Escosura, don Miguel de los Santos Alvarez, Ventura de la Vega, Espronceda, don Juan Eugenio Eguizábal, don Carlos Ortiz de Taranco y los pintores Esquivel, Villaamil, Elbo y Gamarón, y como objeto preferente el joven poeta *Zorrilla* (...). En aquella primera reunión se leyeron por éste algunas de sus originales y bellísimas poesías, y por los pintores se hicieron algunos dibujos, despidiéndose muy cordialmente para el jueves próximo."²⁹

²⁸ Llorens, Vicente: op. cit., p. 236.

²⁹ Mesonero Romanos, Ramón de: op. cit., p. 368.

El *Liceo* se dividió en distintas secciones: Literatura, Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Adictos, estos últimos pagaban una cuota al no poder contribuir con sus trabajos. Las distintas secciones organizaron actos para promocionar los trabajos de sus miembros, como lecturas poéticas, exposiciones, conciertos, etc. que alcanzaron un notable éxito en el Madrid de la época, tanto por su calidad como por sus planteamientos innovadores.

Estas instituciones agruparon a quienes creían en la necesidad de promover la cultura en España y pensaban que el progreso del arte, la literatura y la ciencia era un síntoma de verdadera civilización y evolución social. Encontraron grandes dificultades para salir adelante, por el delicado momento en que nacieron, pero contribuyeron a que el Madrid cultural de la época se agrupase y despertase de un largo sueño.

1.4.2. La prensa no política.

La prensa también se resiente de la conflictividad política, porque la mayoría de las publicaciones estaban centradas en las cuestiones de gobierno. El objetivo prioritario era la transformación política del país, el

fin de la guerra y de las tensiones sociales, por eso la prensa centra su atención en estos problemas, los que, por otro lado, más interesaban al público. Ni siquiera la censura pudo impedir la aparición de publicaciones que trataban los asuntos más polémicos porque "la necesidad de escribir y de leer era tanta que a un periódico suprimido sucedía otro, que muchas veces era el mismo con otro título"³⁰.

Aunque algunos periódicos y revistas trataban también temas culturales como *El Siglo*, *El Español*, *El Mundo* o *El Eco del Comercio*, eran ante todo publicaciones políticas. Pocos fueron los que se atrevieron a centrarse exclusivamente en cuestiones que la mayoría de la población consideraba superficiales en un momento tan crítico, aunque algunos lo intentaron y crearon publicaciones que tenían como protagonista a la literatura, el arte, la historia, los descubrimientos científicos o los viajes, incluyendo muchas veces ilustraciones para acompañar sus textos. De estas últimas vamos a ocuparnos en nuestro trabajo.

La primera revista ilustrada dedicada a la literatura y el arte fue *El Artista*. Sus editores se arriesgaron a dejar de lado la política, convencidos de que el progreso de una sociedad se mide por el estado de su cultura, y

³⁰ Seoane, María Cruz: op. cit., p. 144.

lucharon con fe por sacar adelante un proyecto innovador y arriesgado, con una publicación de gran calidad y unas ideas románticas moderadas que daban vitalidad al marchito panorama artístico español. Pero no era el momento apropiado para la creación un producto de estas características.

Otros periódicos siguieron su ejemplo y se comprometieron con proyectos ambiciosos, en los que pusieron gran empeño e ilusión, aunque la mayoría fracasaron igualmente. La política era la absoluta protagonista de la España del momento y la cultura un elemento secundario, por lo que interesaba relativamente a los lectores. No obstante, una revista ilustrada, el *Semanario Pintoresco Español*, recurriendo a un precio bajo y a la publicación de temas amenos, consiguió sobrevivir muchos años y contribuyó a elevar el nivel cultural de las clases medias.

2. EL ROMANTICISMO EN EL ARTE

2.1. LOS PRINCIPIOS DEL MOVIMIENTO ROMANTICO.

Hablar del romanticismo es siempre complejo, pues los distintos autores no parecen ponerse de acuerdo para definir ese movimiento ideológico. Ni siquiera los propios contemporáneos de quienes se definieron como "románticos"¹, o fueron considerados "románticos" por los demás, parecían encontrar un conjunto de características comunes capaces de dar auténtica entidad a su doctrina.

Esto parece lógico si tenemos en cuenta que en realidad, lo que caracterizaba la obra de estos hombres y mujeres era la libertad, la individualidad y un continuo movimiento, que impedía a los artistas estancarse en una doctrina con reglas establecidas. Todas las demás características que suelen vincularse al romanticismo, son añadidos que se dan solamente en algunos creadores, no en todos, sin que por ello puedan dejar de considerarse como románticos.

¹ Parece que no demasiados artistas se definían como románticos. Hugh Honour, en su obra sobre el romanticismo, comenta que cuando a Delacroix se le llamó el Victor Hugo de la pintura "replicó provocativamente *Jse suis un pur clasique.*" *El romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 24.

El romanticismo no puede separarse de un momento histórico con unas características peculiares. La sociedad cambia a pasos gigantescos desde la Revolución Francesa y con ella sus formas de expresión, además la evolución no es igual en todos los países, por lo que cada uno tendrá su particular adaptación estética.

Lo dicho anteriormente no impedirá que las definiciones sobre qué es el romanticismo se sucedan desde que Friedrich Schlegel intentase definir la poesía romántica en 1789 en la revista *Athenaeum*, que editaba en la ciudad de Jena:

"La poesía romántica es una poesía progresiva, universal. Su objetivo no es únicamente reunir todas las especies diversas de poesía y conectarlas con la filosofía y la retórica. Intenta y debe mezclar, fusionar, la poesía y la prosa, la inspiración y la crítica, la poesía del arte y la poesía de la naturaleza; y convierte la poesía en algo vivo y sociable, y hace poéticas la vida y la sociedad; poetiza el ingenio y llena y satura las formas artísticas con toda suerte de cuestiones densas y buenas para la formación y las anima con vibraciones de humor."²

Sin embargo, para el propio Schlegel la definición completa es imposible, ya que la esencia está precisamente en que la poesía romántica todavía se está haciendo y siempre tendrá ese estado de "devenir", por lo

² Citado por Charles Rosen y Henri Zerner: *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Herman Blume, 1988, p. 29.

que, como él mismo afirma "sólo una crítica adivinatoria se atrevería a definir su ideal."³

Muchas otras definiciones aparecen después de la de Schlegel, algunas de ellas tan contradictorias como las características de las propias obras de arte que se incluyen dentro de esta tendencia estética pues, como afirma Honour, la dificultad para lograr una definición es tan grande que llevó a su primer historiador, F. R. de Toreinx, en 1829, a decir que *es precisamente lo que no se puede definir*⁴.

El mismo Honour señala que "las muchas definiciones del romanticismo publicadas entre 1790 y 1840 constituyen un síntoma de un obsesivo afán de explorar, describir y justificar las cualidades de las obras literarias y artísticas que repentinamente habían pasado a gozar del más alto aprecio"⁵. Se buscan reglas, explicaciones y teorías, pero "a los románticos les preocupaban más las cualidades que las reglas, más la integridad de sentimiento que la rectitud de juicio, más la poesía que la prosodia. Concedieron especial importancia a la distinción entre poesía y verso (más que entre poesía y prosa) heredada de la crítica anterior. Les obsesionaban

³ Ibidem.

⁴ Honour, Hugh: op. cit., p. 15.

⁵ Ibidem, p. 26.

también otras distinciones igual de imprecisas, por ejemplo entre genio y talento, imaginación y fantasía, originalidad y novedad, verdad y verosimilitud, sensibilidad y sentimentalismo."⁶

Entre 1797 y 1798 uno de los autores románticos, Novalis, ya había tocado estos aspectos, relacionando el genio con el talento, mitos tan importantes como la libertad en el romanticismo:

"Genio es la facultad de tratar tanto objetos inventados como objetos reales, y de tratar objetos inventados como objetos reales. Presentar el talento mismo, observar correctamente, describir las observaciones conforme a su finalidad, son cosas distintas del genio. Sin ese talento sólo se ve a medias y el genio lo es sólo a medias; puede contarse con disposiciones geniales que, a falta del nombrado talento, no llegan a desarrollarse."⁷

2.1.1. Romanticismo versus clasicismo.

Muchos autores afirman que el Romanticismo nace como oposición al clasicismo imperante hasta entonces, como una forma de luchar contra la sociedad racional y sus valores estéticos. Sin embargo, esto es una manera

⁶ Ibidem, p. 27.

⁷ Arnaldo, Javier: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987, p. 49.

simplista de mirar el fenómeno, encuadrando ambos términos en una cronología excesivamente rígida que impide juzgar con objetividad su significado.

No obstante, quienes han estudiado con más profundidad el movimiento observan otras cuestiones de interés. Kenneth Clark, por ejemplo, analiza el conflicto entre clasicismo y romanticismo desde la amplitud de ambos términos e intenta mostrar como "el clasicismo y el romanticismo siempre coexistieron y se solaparon en los artistas de primer orden"⁸. Rafael Argullol va todavía más lejos al considerar el romanticismo como una forma de comportamiento ante el mundo y considera que "lo que distingue a la mente romántica no es el procedimiento objetivo o subjetivo en el proceso de creación artística, sino una concepción del mundo, nueva y revolucionaria, centrada en la conciencia, diversamente manifestada, de la irresoluble condición trágica del hombre moderno."⁹

Con esta última idea sacamos totalmente al romanticismo de su pertenencia a un momento histórico concreto, aunque para el objeto de nuestro estudio no podemos separarlo de forma absoluta del período analizado. Este es un momento clave para la evolución de las ideas estéticas porque

⁸ Clark, Kenneth: *La rebelión romántica. El arte romántico frente al clásico*. Madrid: Alianza, 1990, p. 23.

⁹ Argullol, Rafael: *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. Madrid: Taurus, 1984, p. 33.

existe un replanteamiento general del sentido y objeto del arte; el neoclasicismo lo había racionalizado, lo había sometido a unas estrictas reglas en las que no quedaba lugar para la expresión de las emociones más íntimas, para la creatividad, y contra ello se rebelan los románticos, no contra el clasicismo en sí mismo, sino contra una adaptación rígida e intolerante. De hecho algunos románticos van a reivindicar una revisión del verdadero clasicismo.

El neoclasicismo se irá transformando paulatinamente durante los primeros años del siglo al mismo tiempo que cambian todas las estructuras de la sociedad. Hay algunos artistas a quienes les anima el deseo de acabar con todas aquellas doctrinas estéticas de los años de la Ilustración, pero no siempre es así. Muchos de ellos sólo están investigando nuevas formas de expresión más acordes con el tiempo en que viven, sin que por ello rechacen rotundamente las enseñanzas de la Academia.

La Revolución Francesa supone una transformación radical del pensamiento europeo, que provoca también cambios profundos en el arte. Ya no se ve la obra de arte como algo que simplemente muestra la realidad o refleja unos ideales establecidos que no pueden ser alterados, ahora tiene personalidad propia y se adentra en la vida para descubrir sus misterios.

2.1.2. La libertad romántica.

La Revolución Francesa trajo consigo el ascenso de la burguesía a una posición privilegiada, lo que tuvo una clara repercusión en la evolución de las ideas artísticas al convertirse esta clase social en consumidora de obras de arte, a la vez que desaparecían para siempre los tradicionales mecenas: Iglesia y Monarquía. Ello supone una inseguridad para el artista, que ya no dependerá de los encargos que desde estas instituciones se le hacían, sino de un público con poder adquisitivo que desea comprar arte con fines decorativos y de prestigio social. Lejos ya de la norma impuesta por el encargo previo, será el artista quien elija los temas y la técnica, lo que le otorga mayor libertad, aunque también supone un riesgo considerable.

Ahora el arte tiene que coincidir con los gustos del comprador que, por otro lado, se deja influir por las tendencias dominantes de la época. Dentro de un panorama político enormemente conflictivo, como es el de principios de siglo, es necesario además que las concepciones estéticas se acerquen a una determinada ideología política¹⁰.

¹⁰ Honour dice que ya en 1824 un escritor del periódico *Le Globe*, comentaba que Francia estaba dividida en literatura al igual que en política y religión, aunque la "división no era en

Ante el nuevo público la actitud de los artistas será distinta: unos no estarán dispuestos a hacer ningún tipo de concesiones - con lo que corren el riesgo de no vender nada y no ser jamás reconocidos -, otros cederán a los deseos del comprador - con lo que tienen el peligro de quedar relegados a un segundo plano por parte de los especialistas -. Este problema, surgido a principios del Siglo XIX, se mantiene todavía en nuestros días.

El hecho de que esa burguesía ascendente, recientemente aficionada al arte, no fuese siempre culta, ni tuviese experiencia en el campo de las Bellas Artes, hizo que, como dice Gombrich, para los artistas del momento se convirtiese en un pasatiempo *épater le bourgeois*¹¹, mientras se empiezan a sentir como una raza aparte e incluso cambian su forma de vestir y su aspecto físico para diferenciarse del resto de los grupos sociales.

El romanticismo revolucionario no será aceptado por esa burguesía ascendente y el artista inicia su búsqueda de la libertad. Para el romántico, la libertad supone una lucha interior, como señala Argullol:

modo alguno tajante", y se daba la paradoja de que algunos librepensadores en política y religión eran absolutistas en literatura, mientras que la mayor parte de los que protestaban contra la Academia pertenecían a la derecha política. Aunque un tiempo después los románticos fueron, por norma, antiborbónicos. Op. cit., p. 53.

¹¹ Gombrich, Ernst H.: *Historia del Arte*. Madrid: Alianza, 1987, p. 422.

"Para el romántico, que rechaza la relatividad de los valores que el mundo de su tiempo le ofrece, ninguno de sus actos debe estar guiado por el absurdo y la gratuidad. Su conciencia, dolorosamente adquirida de pertenecer a un mundo espiritualmente superior, que necesariamente se halla convulsionado por las grandes pasiones y en contraposición al mundo inferior y mediocre de los que se consuelan en la resignación y en la miseria idolátrica, le conduce a la vigorosa aceptación de los principios desesperados, pero veraces, de la vida."¹²

El romántico atormentado, al estilo de Larra, es el que tendrá más problemas para sobrevivir en la sociedad a la que se enfrenta, porque sus ideas implican un rechazo constante de todo cuanto no esté dentro de ellos mismos. Pero el romanticismo abarca más actitudes y una amplia gama de personalidades artísticas.

El romanticismo es un fenómeno que camina parejo a las transformaciones sociales del siglo XIX. Las ideas que van a tomar auge entonces se han ido gestando a la vez que la propia revolución política. Cada artista se enfrenta con su presente de una manera distinta, buscando en la libertad y la individualidad su forma de expresión, lejos de los principios racionales impuestos desde la Academia. Aunque esta misma institución, cuyas rígidas normas critican algunos de los artistas del momento, contribuye también a la transformación del arte del siglo XIX, pues a las Exposiciones que celebra acuden críticos

¹² Argullol, Rafael: op. cit., p. 269.

y compradores, viéndose los artistas en la obligación de competir entre sí para llamar la atención de éstos.

2.1.3. Romanticismo y paisaje: el espíritu de la naturaleza.

El paisaje romántico, independientemente de los parajes que respresente, implica una emoción ante la naturaleza que conlleva una necesidad de expresar los sentimientos. Esto quedará reflejado de forma distinta, dependiendo del carácter del artista y de su relación con esa misma naturaleza.

En el siglo XVIII ya existía una pintura de tipo paisajístico, pero estaba encaminada unicamente a representar los accidentes geográficos con un objetivo científico o a plasmar determinados monumentos con fines puramente históricos. No estaba considerado como un género de importancia dentro del arte, aunque tendrá un gran valor en la formación de los futuros paisajistas románticos, entre ellos tres de los más representativos: Constable, Turner y Friedrich.

Rosen y Zerner, investigadores del romanticismo en su

contexto histórico consideran, como uno de los aspectos más radicales del primer romanticismo, el interés por sustituir la pintura histórica - tan respetada hasta entonces - por el paisaje. Aquellos artistas querían "hacer que el paisaje puro, sin figuras, tuviera la importancia, alcanzara la significación heroica y épica, de la pintura histórica. El paisaje iba a ser el vehículo de lo Sublime."¹³

Como hemos dicho anteriormente, cada artista se enfrentará a este género pictórico desde una postura absolutamente diferente, pero hay algo que los une: el boceto. Todos utilizan el boceto del natural como forma habitual de trabajo, sirviéndose de él para partes concretas de cuadros de más envergadura o como base sobre la que empezar el trabajo. Los románticos todavía pintan en sus estudios, no salen a copiar del natural, por ello los bocetos no son considerados nunca como obra final. Estos artistas necesitan recordar, distanciarse del objeto, adentrarse en su mundo para relacionar sus sentimientos con la propia naturaleza. La mera copia de la realidad es duramente criticada en muchos casos. La emoción interior es fundamental para los románticos.

Constable tomó como modelo el paisaje modesto y monótono con el que había convivido en su niñez, con hombres

¹³ Rosen, Charles y Zerner, Henri: op.cit., p. 60.

dedicados al trabajo cotidiano, convirtiéndolo en tema para un gran formato y cambiando el concepto de belleza del paisaje. Sus propias palabras definen mejor que nada el intimismo de su obra:

"El ruido del agua que se escapa de los embalses del molino, los sauces, las maderas viejas y carcomidas, los palos cubiertos de barro y las obras de ladrillo... Estas son las cosas que amo. Estas cosas y este escenario, hicieron de mí un pintor, y de ello les estoy agradecido."¹⁴

Friedrich no se limitó a las emociones y relaciones con esa naturaleza sosegada. La obra de este pintor está siempre repleta de connotaciones misteriosas, con elementos que tienen un significado que es preciso captar en cada uno de sus cuadros. Si Constable tiene presente el paisaje de su niñez, que ha estudiado a través de sus bocetos, muchas obras de Friedrich eran construcciones mentales. Según palabras del propio pintor:

"La tarea del paisajista no es fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte."¹⁵

Turner es radicalmente diferente, su estilo era casi

¹⁴ Citadas por Clark, Kenneth: op. cit., p. 263.

¹⁵ Arnaldo, Javier: op. cit., p. 53.

expresionista. Honour dice que "se combinan en su carácter el desvío con el exhibicionismo: retraimiento a un mundo de imágenes privado, oscuramente pesimista, poco comprendido por sus contemporáneos, y al tiempo, deseo de escandalizar, ambición de eclipsar tanto a sus contemporáneos como a los antiguos maestros, un declarado gusto por pintar en público en los días de inauguración en la Royal Academy."¹⁶

La idea del movimiento, de la luz, es una constante en la obra de Turner. Estos elementos se muestran siempre con efectos dramáticos sorprendentes, con ese sentimiento tortuoso que tantas veces ha acompañado al romanticismo. La auténtica realidad es que este pintor es asombrosamente moderno y tiene algunos bocetos que encajarían perfectamente dentro del expresionismo abstracto.

2.1.4. La mirada hacia el pasado.

La preocupación por el pasado es una constante en los artistas románticos, coincidiendo con el desarrollo y la nueva visión de la historia en el período. Pero es

¹⁶ Honour, Hugh: op. cit., p. 97.

necesario distinguir entre el retorno a la Edad Media - que se produce sobre todo en arquitectura - y la preocupación por el pasado reciente, marcado por la Revolución Francesa y la serie de acontecimientos que se sucederán tras ella.

Alfredo de Paz, en su obra sobre la revolución romántica, considera que fueron los prerrománticos quienes buscaron en el pasado algo que oponer al presente, con el fin de satisfacer necesidades espirituales y emotivas contrarias al racionalismo del momento. Esa evocación del pasado trajo consigo el descubrimiento cultural de la Edad Media, "la era de la fe, de lo pintoresco, de lo patético y de la simplicidad, atributos éstos extraños a una época racionalista, desilusionada y desencantada."¹⁷

Es, sobre todo, en la arquitectura gótica donde se centran las miradas románticas, considerándola como símbolo religioso y espiritual e integrándola dentro del paisaje como algo natural. Pero hay una cierta contradicción en la valoración de este estilo arquitectónico; el gótico "fue a la vez ensalzado y condenado como manifestación de la libertad artística y del sometimiento del artista a la Iglesia, como expresión del absolutismo político, la monarquía constitucional, el

¹⁷ Paz, Alfredo de: *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992, p. 26.

republicanismo y la anarquía"¹⁸. Por otro lado, el gótico no fue sólo un redescubrimiento de los románticos, en realidad nunca se olvidó del todo y siempre contó con admiradores incondicionales y estudiosos, aún en los períodos de dominación de las reglas clásicas.

Para los románticos, en general, la interpretación religiosa del gótico prevalece por encima de las interpretaciones puramente estéticas, en un intento de conciliación entre el arte y el espíritu. Tanto aquellos que buscan en el cristianismo su inspiración, como quienes, a través de otro tipo de espiritualidad, quieren expresar emociones más íntimas, hallan en el gótico un símbolo. No obstante, no faltaba quien lo utilizaba sólo como elemento de moda, sin darle mayor trascendencia.

En el plano religioso, Pugin es uno de los máximos exponentes del retorno al gótico en arquitectura, considerando la Edad Media como una afirmación de las verdades eternas. El era un converso al catolicismo y unió esa conversión religiosa con la arquitectura gótica, afirmando que:

"La arquitectura ojival, o cristiana, reclama para sí nuestra admiración con mayores derechos que su sola belleza, o antigüedad, la primera puede considerarse un asunto opinable, la segunda, en teoría, no es una prueba de perfección. Pero sólo en esta arquitectura encontramos *encarnada la fe del Cristianismo*,

¹⁸ Honour, Hugh: op. cit., p. 161.

e ilustrados sus preceptos."¹⁹

En cuanto a la pintura, Overbeck fue uno de los artistas más representativos del retorno al pasado en busca de un nuevo espíritu religioso. Católico converso, al igual que Pugin, había creado la Comunidad de San Lucas con otros artistas alemanes, trasladándose a Roma. Estos tenían un fuerte sentido religioso y buscaban resucitar el estilo del primer Renacimiento, que consideraban medieval tardío.

No sólo los artistas que vieron en la Edad Media la representación de unos valores religiosos la utilizaron como modelo, también aquellos vinculados con otras ideologías sucumbieron a sus atractivos, como Delacroix. Este, pasada una primera etapa en la que sigue la moda impuesta sobre la Edad Media, y que tanto parece agradar al público, pasa a preocuparse de ese período histórico por su significado estético, buscando los efectos del color, las emociones y los sentimientos violentos.

Pero echar la vista atrás no suponía necesariamente mirar hacia la Edad Media. Algunos hallaron en el pasado más cercano su fuente de inspiración, acercándose a los cambios transcendentales producidos en la sociedad con la

¹⁹ Citado en Calvo Serraller, Francisco, et al., ed.: *Ilustración y Romanticismo*. Baelona: Gustavo Gili, 1982, p. 135.

Revolución Francesa.

Tras la Revolución el sentido de la historia cambió por completo. Se transformó la conciencia de participación de los componentes de la sociedad en los procesos políticos, así como la relación existente entre ideas y acción. La gran rapidez con que varía la situación, sobre todo en Francia, hace que los artistas se hallen imbuídos por un espíritu de acercamiento a ese pasado reciente, en ocasiones tomando parte activa en la transmisión de ciertas ideas, o bien atraídos por unos temas ajenos a la militancia política.

A partir de 1815 se produce una inclinación hacia aquellos años tan cargados de acontecimientos, que, a pesar de la Restauración, habían transformado la sociedad por completo. Por ello, las autoridades de la Restauración prohibieron la entrada en los Salones de exposiciones de algunos cuadros que podían avivar el sentimiento revolucionario. La pintura se empieza a ver como algo más que un objeto bello o decorativo, se considera ya como transmisora de un mensaje que puede ser recibido por el público. La monarquía intentó utilizarla también como medio de propaganda, aunque sin éxito.

A causa de la censura ganó impulso una fórmula para comentar los hechos recientes o la actualidad a través

del arte: recurrir a temas de otras épocas para representar acontecimientos imposibles de abordar de forma directa. Así, mientras los pintores románticos ingleses o alemanes centraban su actividad en el paisaje, los franceses lo harán en la historia reciente, y desde 1830 se identifica a los artistas románticos con los ideales liberales.

Un cuadro de Delacroix, *El 28 de julio: la Libertad guiando al pueblo*, fechado en 1830, se convierte en uno de los grandes mitos de la lucha por el liberalismo. Pero el mérito de esta obra no está únicamente en su temática, sino también en la revolución del color - al que Delacroix considera por encima del dibujo- y en el valor que concede su autor a la imaginación por encima de lo racional.

La Antigüedad clásica tampoco queda olvidada en la obra de los románticos. Miran hacia esa época pero no para fijarse en sus aspectos más racionales ni en sus estrictos principios de perfección y belleza, sino para estudiar su aspecto decadente. A ello contribuyó el descubrimiento de Herculano y Pompeya, el acontecimiento cultural más importante del siglo XVIII y que prolonga su influencia durante parte del siglo XIX en que continúan las excavaciones.

Los clasicistas aprovechan aquel descubrimiento para imponer sus teorías²⁰, mientras los románticos enfocan el tema desde un punto de vista totalmente distinto. Miran hacia la Antigüedad con una intención histórica, analizando los objetos que se descubren en las excavaciones y que muestran la posibilidad de indagar en las formas de vida de aquellas gentes. Según Honour, los testimonios recogidos mostraban una forma de vida distinta de la que habían imaginado hasta entonces, menos noble, más colorista. "Se puso claramente de manifiesto el oscurantismo, la superstición, el vicio y la crueldad del mundo antiguo. También se tuvieron nuevas luces sobre la arquitectura antigua, poniéndose de relieve que hasta en las mayores casas estaba ausente la simetría estricta, que no eran precisamente rectilíneas, que estaban decoradas con pinturas chillonas y muchas veces con escenas eróticas y símbolos obscenos"²¹. El clasicismo resulta así más atractivo por sus imperfecciones para la curiosidad y sensibilidad romántica, e incluso Delacroix realiza algún cuadro con temas clásicos desde una perspectiva diferente.

²⁰ Calatrava Escobar, Juan Antonio: "El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada", *Fragmentos*, n. 12-13-14, junio, 1988, p. 81-93.

²¹ Honour, Hugh: op. cit., p. 218-219.

2.1.5. El grabado: una técnica romántica.

Uno de los grandes ideales de los románticos era conseguir la unidad entre texto e imagen, dentro de su interés por conseguir una simbiosis de todas las artes. Veían esa integración en los manuscritos medievales y querían perfeccionarla con el grabado, lo que les lleva a una intensa investigación en este terreno.

A la reproducción de la imagen romántica contribuye de manera definitiva el descubrimiento de la litografía, inventada por Alois Senefelder, un compositor que quería imprimir sus propias partituras. Juan Antonio Ramírez cuenta cómo fue una casualidad la que llevo a Senefelder "a descubrir que en las superficies dibujadas con un lápiz grasiento sobre una piedra caliza humedecida, se adhería la tinta, de tal modo, que podía imprimirse este dibujo con relativa facilidad"²². Su descubridor hizo las primera pruebas en 1796.

El éxito de este nuevo sistema de impresión fue inmediato y se extendió rápidamente por toda Europa, sustituyendo en las ilustraciones de libros y publicaciones periódicas al grabado en talla dulce que se había utilizado hasta

²² Ramírez, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 47.

Pero el romanticismo es mucho más que una postura estética, es una actitud ante el mundo, por eso en España mantiene una directa conexión con el liberalismo y es en ese contexto en el que podemos comprenderlo y analizarlo.

2.2.1. Goya: la creación al margen de cualquier escuela.

Los investigadores del romanticismo artístico tienden a considerar a Goya como el único pintor romántico español, tanto por las circunstancias que rodean su vida como por su propia obra, aunque cronológicamente no pertenezca al momento del auge romántico en España.

Honour subraya el valor y trascendencia de *Los fusilamientos del tres de mayo* y *Los desastres de la guerra*, pues en ellos, según este autor, "trasciende el mero tópico para centrarse patéticamente en los sufrimientos, dilemas, perplejidades y miserias de la condición humana más profunda y más generalmente experimentados, especialmente el choque entre dos concepciones de la libertad que la Revolución Francesa hizo llegar a su punto culminante y que desde entonces ha afligido al mundo occidental"²⁵. Nosotros creemos que

²⁵ Honour, Hugh: op. cit., p. 226.

Goya es, ante todo, un pintor crítico con la sociedad de su tiempo, y en las obras mencionadas por Honour la crítica está centrada en la guerra como elemento destructor e inhumano que conduce a los más horrendos crímenes, siendo las clases pobres las más castigadas.

Para Goya es más importante el mensaje que la técnica, la expresión que la perfección, apartándose, por lo tanto, de los valores dominantes hasta entonces. Es romántico porque antepone la libertad expresiva a las reglas académicas, la pasión a la medida, y no admite las normas establecidas. Pero el romanticismo es un fenómeno mucho más complejo y no podemos olvidar a aquellos artistas que dentro de su especial contexto fueron también románticos, aunque su obra no tuviese el impacto y trascendencia de la de Goya.

Goya es romántico por su genialidad y en todo genio hay siempre un fuerte componente romántico, por cuanto se aleja de las normas e impone la libertad de pensamiento y de ejecución artística, no importa la época a que pertenezca. Pero no por ello vamos a creer que todos los románticos fueron genios, o que sólo estos últimos pueden ser considerados románticos.

2.2.2. Paralelismo entre el romanticismo y la evolución política española.

En España existieron otros artistas que también fueron románticos, aunque su obra no fuese tan espectacular como la del pintor aragonés ni su vida tan compleja, aunque no se encuadren dentro de la categoría del "genio". Estos artistas se identifican con su tiempo, con las transformaciones sociales y con el liberalismo político; son nacionalistas y buscan en la tradición española su fuente de inspiración, pero no por ello dejan de admirar los avances del resto de los pueblos europeos. La tolerancia es quizá uno de los aspectos más interesantes del romanticismo español, que aparece bien entrada la segunda década del siglo XIX y alcanza su apogeo en los años 30, reflejándose también en el terreno artístico. Esa tolerancia nace de la especial situación política y social que vive el país, del miedo a los radicalismos de una gran parte de los españoles que dos veces en un corto período de tiempo han visto imponerse al absolutismo sobre el liberalismo. El reformismo marca toda la vida española de los años 30, incluido el arte. La revolución no existe -ni siquiera en las ideas estéticas- porque cualquier cosa que ponga en peligro la transición pacífica del absolutismo al constitucionalismo es automáticamente rechazada.

El romanticismo en España tiene, por tanto, las mismas contradicciones que el sistema político y social, y convivirá durante mucho tiempo con otras escuelas aparentemente opuestas, mientras adquiere características propias en diferentes zonas del país cuya tradición cultural marca las pautas a seguir.

2.2.3. Las diferentes escuelas.

En Andalucía es donde primero surge un grupo de artistas que se rebelan contra los valores establecidos, afianzándose en su tradición a la vez que reciben la influencia de las corrientes europeas más innovadoras. Según Arias de Cossio el romanticismo andaluz se caracteriza por la influencia inglesa y la constante presencia del tema costumbrista, con el que se "quiere dejar constancia del cambio de la sociedad y, además, frente a la imagen un tanto confusa y novelesca que los escritores románticos extranjeros dan de nuestro país, el artista español tiene verdadero interés en escribir o pintar las escenas populares tal y como son"²⁶. Pero falta el espíritu crítico y las escenas populares se

²⁶ Arias de Cossío, Ana María: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundaciones Vega-Inclán/Patronato Nacional de Museos, 1978, p. 31.

limitan a reproducir la vida diaria.

Los sevillanos José Gutiérrez de la Vega y Antonio María Esquivel, son junto a Eugenio Lucas, Genaro Pérez Villaamil y Valeriano Domínguez Bécquer, quienes "más claramente definen el romanticismo", según Valeriano Bozal²⁷. Ambos tienen una edad parecida - el primero nace en 1805 y el segundo en 1806 -, tienen una clara influencia de los pintores de la antigua escuela sevillana y siguen caminos semejantes - Esquivel se traslada a Madrid en 1831 y Gutiérrez de la Vega lo hace al año siguiente-.

En Madrid estos dos pintores sevillanos se relacionan intensamente con el ambiente cultural de la época, participando en las exposiciones de la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, y en las diversas actividades del *Liceo Artístico y Literario*, institución de la que Gutiérrez de la Vega fue uno de los entusiastas fundadores y con la que también Esquivel mantiene una estrecha relación, como pintor y como crítico de arte en su revista. Este último es autor, además, de la *Lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, cuadro en el que vemos a Zorrilla leyendo ante los principales artistas de la época, la mayoría de ellos románticos. La obra no

²⁷ Bozal, Valeriano: *Historia del Arte en España II. Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Istmo, 1991, p. 44.

tiene un gran valor artístico, pero es muy importante como documento histórico.

Madrid era la capital de España, el centro político y también artístico. La *Academia de Bellas Artes de San Fernando* tenía un gran poder y algunos de los artistas que deseaban transformar la estética del momento se hallaban vinculados a ella, como alumnos o como profesores. Por otro lado, gran parte de los artistas de otros lugares del país -como los anteriormente citados- se desplazaron a esta ciudad con el fin de ampliar sus estudios o de abrirse camino.

La confluencia de las distintas ideas y estilos, la posibilidad de discutir sobre arte en las tertulias y el influjo de la *Academia*, hacen del romanticismo madrileño un movimiento ágil y abierto. Además, la crítica de los sectores más conservadores contribuye a que los nuevos creadores se agrupen para defender sus ideas, creando instituciones tan valiosas como el *Liceo Artístico y Literario*.

La familia Madrazo tuvo gran influencia en el mundillo artístico madrileño de la época, tanto dentro de la *Academia* como fuera de ella. Federico de Madrazo es, según Bozal, el más sobresaliente de la familia y su

romanticismo está plenamente integrado en la sociedad²⁸. Esto no quiere decir que sus ideas fuesen siempre convencionales. Gracias a la posición y relaciones de la familia, Federico viajó por Europa y pudo conocer cuanto se realizaba fuera de las fronteras españolas, manteniendo estrechas relaciones, entre otros, con miembros de la "Hermandad de San Lucas", especialmente con Overbeck. Carlos Reyero afirma que "su estilo tiene siempre una deuda con cierto purismo espiritualista, fruto en parte de la moda nazarena que en su juventud admiró con fervor"²⁹.

Federico de Madrazo fue un romántico convencido y difundió sus ideas no sólo con su pintura, sino también a través de innumerables textos, incluso fundó con su cuñado, Eugenio de Ochoa, la que fue una de las más importantes publicaciones del romanticismo: *El Artista*. Pero se mantuvo siempre en una postura moderada, a pesar de ser, en potencia, "un romántico progresista, tanto por sus ideas artístico-filosóficas como por su propia personalidad"³⁰.

²⁸ Bozal, Valeriano: op. cit., p. 41.

²⁹ Reyero, Carlos: "El retrato europeo en tiempos de Federico de Madrazo", *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: Museo del Prado, 1995, p. 18.

³⁰ González López, Carlos: *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona: Subirana, 1981, p. 75.

Muy distinto fue Leonardo de Alenza, otro de los pintores más destacados del momento, aunque su muerte prematura impidió que desarrollase una obra más compleja y completa. Su estilo costumbrista y crítico se relacionó en la época con el de Goya, llegando a acusarle de imitar al pintor aragonés por sus bocetos sueltos y expresivos. Pero lo cierto es que Alenza realizó una obra personal de gran valor, con cuadros de pequeño formato, dibujos y grabados representando escenas populares y convirtiéndose en un cronista de la baja y media sociedad madrileña.

El paisaje fue el género menos cultivado por los románticos españoles que nacieron o se establecieron en Madrid, aunque Genaro Pérez Villaamil alcanzó un gran renombre en su momento. Influido por la pintura inglesa, especialmente por la obra de David Roberts, enlaza con un paisajismo fantástico y literario, recurriendo a la Edad Media como fuente de inspiración. Las ruinas de iglesias y monasterios españoles, envueltas en una atmósfera irreal serán su tema favorito.

Muchos otros contribuyeron con su obra a la transformación del arte en su tiempo, como Eugenio Lucas, Carlos Luis Ribera, Teresa Nicolau, Rosario Weis, José María Abrial o Valentín Cardedera. Todos ellos recibieron el apoyo de las publicaciones periódicas del momento, en

las que algunos colaboraron como articulistas o ilustradores.

En cataluña el romanticismo tiene unas características diferentes por estar mucho más vinculado con las corrientes europeas. En las artes plásticas tuvo una gran importancia la "Junta de Comercio" que estimuló a los jóvenes artistas de la *Escuela de Nobles Artes* facilitándoles viajes a Italia y Francia³¹. Los artistas catalanes estaban muy influenciados por los nazarenos alemanes y, en general, se mantienen al margen del círculo madrileño.

2.2.4. El dibujo y la pintura como formas de expresión románticas.

Hemos hablado sólo de la pintura al comentar el arte español del romanticismo, marginando en cierto modo a la escultura y la arquitectura, pero es que el romanticismo en España, como ocurre en la mayoría de los países, está íntimamente unido a la pintura. Esta rama de las Bellas Artes es la más apropiada para expresar el sentimiento romántico, la libertad y la pasión, mientras la

³¹ Arias de Cossío, Ana María: op. cit., p. 298.

arquitectura y la escultura deben someterse a reglas mucho más estrictas.

La arquitectura española abandona los dictados neoclásicos en aquellos años, para pasar a un claro eclecticismo y pocas son las obras propiamente románticas. Carlos Pérez Reyes explica la situación en lo que se refiere a la escultura: "plantea inicialmente una serie de problemas de orden material y técnico que hacen difícil la aplicación de los criterios más espontáneos, propios de la mentalidad romántica, pues entre la concepción y la definitiva ejecución transcurre un periodo suficientemente amplio como para atemperar todos los fuegos del nuevo movimiento"³².

Por tanto, la pintura es la rama de las Bellas Artes romántica por excelencia, y en ella se reflejan todas las inquietudes del romanticismo, aunque no debemos olvidar el dibujo que en este período comienza a tener identidad propia. Las revistas ilustradas contribuyen a realzar su valor, como medio de expresión en sí mismo y como complemento del texto para una mayor comprensión y difusión del arte en el país.

Los mismos románticos son conscientes del valor de la

³² Pérez Reyes, Carlos: "Escultura", *Historia del Arte Hispánico V. Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Alhambra, 1987, p. 176.

pintura y del dibujo, por eso los artículos publicados en las revistas artísticas de la época tienen siempre a la pintura como gran protagonista y a partir de ella plantean cuestiones teóricas relativas a una nueva estética no sujeta a reglas excesivamente estrictas, como veremos en el capítulo correspondiente. En cuanto al dibujo, se establece una importante relación con el grabado, cuyos avances técnicos van a contribuir a la difusión de la imagen artística entre un sector cada vez más amplio de la población.

3. LAS REVISTAS ILUSTRADAS MADRILEÑAS

Ya vimos en el capítulo correspondiente a la introducción histórica la conflictividad de la situación española tras la muerte de Fernando VII y la importancia que alcanzan los asuntos políticos. Por tanto, la prensa, reflejo siempre de la sociedad en que nace, se centra en la resolución de los problemas que embargan al país, relegando a un segundo plano los temas culturales. El público, por otra parte, demanda información sobre la actualidad y la actualidad es ante todo política.

Sin embargo, hay un sector de la sociedad española que cree en la importancia de la cultura y de la instrucción, que está convencido de que toda reforma política es inútil si no va acompañada de una profunda transformación de los valores culturales. El canal de difusión de sus ideas será la prensa, una prensa apolítica, centrada en la divulgación histórica, la literatura, el arte o los conocimientos útiles, que introduce ilustraciones para facilitar la mejor comprensión de los textos, amenizar sus páginas y contribuir a la difusión de la cultura.

La mayoría de estas revistas no logran sobrevivir mucho tiempo. Toman como modelo publicaciones extranjeras que habían alcanzado ya un notable éxito en sus países de origen, pero la situación española es muy distinta y no

consiguen captar un número de suscriptores necesario para subsistir. De cualquier forma, aportan su granito de arena para un futuro próximo, contribuyendo de manera incuestionable a mejorar el nivel cultural de la incipiente burguesía y consiguiendo, con sus críticas y denuncias, que el gobierno y las clases poderosas presten atención a cuestiones puntuales.

Sin duda, el periodismo cultural español del siglo XIX, y las revistas ilustradas que nacen después, deben mucho a quienes con entusiasmo apasionado llevaron a cabo estos proyectos. No importa que sus ideas no fuesen originales, que imitasen los modelos franceses o ingleses, su aportación fue sumamente interesante, tanto para la prensa como para la cultura española en general.

Por todo ello, antes de analizar el tratamiento de la información artística, hemos considerado imprescindible comentar brevemente las características de cada una de estas publicaciones, pues el arte es sólo uno de los temas abordados en sus páginas y sus planteamientos estéticos están siempre en función de su forma de entender la cultura en conjunto. Empezaremos por *El Artista* y el *Semanario Pintoresco*, puesto que fueron las pioneras, sirviendo de modelo a las demás.

3.1. EL ARTISTA Y EL SEMANARIO PINTORESCO: DOS FORMAS DIFERENTES DE PERIODISMO EXCLUSIVAMENTE CULTURAL.

El Artista y el *Semanario Pintoresco Español* son dos publicaciones de gran importancia para la cultura española de la época, pues, como ya hemos dicho, son las primeras que, en medio de las convulsiones políticas que agitan el país -entre ellas una guerra civil entre carlistas e isabelinos- se arriesgan a tratar temas que pueden ser considerados secundarios en tan críticos momentos.

Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo, en el caso de *El Artista*, y Ramón de Mesonero Romanos, en el del *Semanario Pintoresco Español*, son conscientes de las dificultades que atraviesa el país, pero también de la importancia que tiene la cultura como elemento regenerador de la sociedad española. Por eso luchan para que ésta no quede marginada cuando la discusión política se ha convertido en protagonista absoluta en la vida de los españoles.

Pero los objetivos del *Semanario Pintoresco* y de *El Artista*, aunque parecidos, no son exactamente los mismos.

Ambos valoran la información cultural, ambos quieren que los españoles tomen conciencia de la importancia que ésta tiene en una sociedad civilizada que camina hacia el progreso, pero su público y sus ideas son distintos.

El Artista se dirige a una *élite* preparada desde el punto de vista cultural. Cuida su presentación y publica litografías de gran calidad, lo que eleva considerablemente su precio; defiende el romanticismo literario y artístico, extendiéndolo además a otros ámbitos de la vida, siempre dentro de una cierta moderación y termina fracasando por motivos económicos, como reconocen los autores en su despedida. Pero Ochoa y Madrazo no pierden del todo la esperanza de que antes o después las cosas cambiarán y podrán llevar a buen término un proyecto de tipo cultural:

"Vendrán tiempos mas felices, acabarán nuestras crueles discordias, la madre pátria enjugará el llanto que empaña sus hermosos ojos, y todos tendremos mejor humor; ustedes señores lectores para leer, nosotros yo para escribir, yo para dibujar y puede que entonces nos entendamos mejor -- ¿Quién sabe? puede que entonces les de a VV. por ponderar nuestro periódico menos y suscribirse a él mas y entonces bien sabe Dios que todo irá á pedir de boca.--"¹(sic)

En un párrafo anterior de este mismo texto los editores se dirigen, con cierta amargura, a aquellos que se suscriben para recibir varios ejemplares y no pagan más

¹ Los Editores: "El Artista a sus lectores", *El Artista*, tomo III, nº 13, p. 160.

que uno. Esto nos convence de que realmente fueron los problemas económicos los que llevaron a la desaparición de *El Artista*.

El *Semanario Pintoresco Español*, por su parte, se dirige a un público mucho más amplio y tiene unos objetivos claramente comerciales, aunque sin olvidar los culturales. Su lema será "vender barato para vender mucho" y "vender mucho para vender barato", aplicando una fórmula nueva que hasta entonces no había sido tomada en cuenta por los publicistas de la época.

Sus temas son más variados que los de *El Artista*, su estilo es sencillo y utiliza técnicas de impresión que permiten una mayor tirada a bajo coste. En el terreno ideológico no se declara partidario ni del romanticismo exagerado ni del clasicismo y defiende un cierto eclecticismo literario y artístico, considerando la moderación esencial para el progreso. Todo ello hace que tenga un éxito inmediato y que mantenga su cabecera durante veinte años, aun cuando cambie de manos.

Se trata de fórmulas diferentes que crearán escuela y contribuirán de forma más o menos eficaz a la difusión de la cultura en España. Sus seguidores intentarán fundar publicaciones parecidas durante todo el siglo, en algunas ocasiones tratando de utilizar lo mejor de cada una.



3.1.1. *EL ARTISTA*: LA PRIMERA REVISTA ILUSTRADA ESPAÑOLA DEFENSORA DEL ROMANTICISMO.

El Artista se publica desde enero de 1835 a abril de 1836, siendo la primera revista ilustrada dedicada exclusivamente a las artes y a las letras. Sus fundadores fueron Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo, en colaboración con el Conde de Campo-Alange.

3.1.1.1. Una deuda con *L'Artiste* francés.

Varios autores coinciden en afirmar que esta publicación, no solamente sigue la línea marcada por *L'Artiste* en cuanto a presentación material, sino que las semejanzas en los contenidos son excesivas. *El Artista* debe mucho a la publicación francesa, "a la que, a pesar de deber tanto, o precisamente por eso, nunca cita"². Calvo Serraller y González García son especialmente críticos

² Seoane, María Cruz: *Historia del periodismo español. El siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1987, p. 165.

con este hecho, destacando que *El Artista* "se limitó a reproducir escrupulosamente el modelo francés, con la sola excepción de las viñetas y algunos detalles insignificantes"³. También, según los mismos autores, la revista española copia algunos artículos de la francesa sin citar su procedencia, firmados incluso por el propio Ochoa, cuando en realidad eran una traducción.

Para Vicente Llorens hay algunas diferencias notables entre ambas, como la importancia que da la revista española a la poesía, cuando la francesa apenas se la concede. Mucho más importante todavía para este autor es que "*L'Artiste*, que apareció en 1831, cuando las polémicas en torno al romanticismo habían cesado en Francia, no fue órgano de grupo o escuela literaria como la revista española (...)"⁴.

En los temas relacionados con las Bellas Artes hemos comprobado que *El Artista* copia algunos artículos de *L'Artiste* sin citar la fuente original. Este es el caso de un artículo sobre Leonardo de Vinci que va firmado con la iniciales G.L., cuyo nombre completo incluye la

³ Calvo Serraller, Francisco y González García, Angel: "Estudio preliminar", *El Artista* ed. facs., tomo I. Madrid: Turner, 1981, p. 17.

⁴ Llorens, Vicente: *El Romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1989, p. 259.

publicación francesa al final del texto⁵. También la revista española copia de la francesa un artículo titulado: "Vidas de pintores ingleses por Allan Cunningham" sin advertirlo. En esta ocasión no aparece firmado en ninguna de las publicaciones⁶.

No obstante, no creemos que ésta sea la única publicación que copia artículos de otra extranjera sin citar su origen. Quizá incluso esté más justificado en este caso que en otros, por la igualdad de título y casi de objetivos de ambas publicaciones, aunque hubiese sido correcto informar a los lectores españoles de estas cuestiones. Pero no parece que hubiese "mala intención" por parte de los editores, pues esa élite cultural a la que se dirigían probablemente conocía la existencia de la revista francesa.

De cualquier forma, Ochoa y Madrazo decidieron aplicar en España una fórmula que había sido utilizada ya en Francia con gran éxito, e introdujeron las variaciones necesarias para dirigirla a un público diferente, que vive bajo unas

⁵ Cfr: Laviron, Gabriel: "Leonard de Vinci, peintre florentin", *L'Artiste*, 1^a Serie, tomo IX, p. 6-9, 14-17 y 39-42, con G.L.: "Leonardo de Vinci, pintor florentino", *El Artista*, tomo II, Nº 13, p. 145-148, Nº 19, p. 219-221 y Nº 23, p. 271-276.

⁶ Cfr.: "Beaux-Arts. Histoire de L'Art. Vies des peintres anglais, par Allan Cunningham", *L'Artiste*, 1^a Serie, tomo II, p. 113-115, con "Belllas Artes. Historia del Arte. Vidas de pintores ingleses, por Allan Cunningham", *El Artista*, tomo II, Nº 10, p. 109-112.

circunstancias políticas especiales que repercuten directamente en el ámbito cultural.

3.1.1.2. Una revista ajena a las cuestiones políticas.

Los creadores de *El Artista* son tan conscientes de la crítica situación del país que, ya en su declaración de intenciones, quieren justificarse de alguna manera por la publicación que inician: una revista centrada en cuestiones artísticas, algo que puede parecer superficial en momentos tan críticos para la sociedad española, con una guerra civil, el deseo de poner fin para siempre al absolutismo, el regreso de los liberales exiliados y la consolidación de un nuevo régimen:

"Estraño parecerá á algunos que en una época como la presente, mientras resuena por todas partes el estruendo de las armas, y están todos los ánimos ocupados en especulaciones políticas, haya quien crea atraer la atención del público, hablando no de intereses materiales, ni de guerras, ni de protocolos, sino de bellas artes, de artistas contemporáneos y de grandes hombres sepultados entre el polvo de las tumbas."⁷(sic)

Los autores quieren dejar claro que no ignoran la

⁷ Introducción de *El Artista*, nº 1, p. 1.

importancia de las transformaciones políticas y sociales, no sólo en España sino en un contexto mucho más amplio:

"Indudablemente nos parece que la sociedad se halla en una época de movimiento y transición; que á las antiguas creencias, prontas ya á eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias, menos sólidas acaso, menos duraderas que las pasadas, *sabemos que las revoluciones van extendiendo lentamente por todos los imperios sus galerías subterráneas, ramificaciones de la gran revolucion central, cuyo foco es la capital de Francia (...)*"⁸(sic)

Pero si el mundo vive inmerso en las turbulencias del cambio, de la revolución, no por ello debe apartarse de la poesía y las artes, aun cuando para su supervivencia cuenten sólo con la ayuda de aquellos cuya sensibilidad les permite conocer su verdadera importancia y trascendencia:

"(...) creemos tambien que no es dado á los hombres ni á las circunstancias, desterrar del mundo la poesía, y que si esta á veces desaparece aparentemente de la faz de la tierra, es porque va á refugiarse en el fondo de algunos corazones sensibles y generosos, como en los antiguos tiempos de turbulencias se refugiaba la religion en las cavernas y monasterios solitarios." ⁹(sic)

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

3.1.1.3. El romanticismo.

Con el último párrafo citado queda ya definida en parte la ideología de la revista dentro de un romanticismo cristiano que, a la vez que establece una relación entre arte y religión, enlaza con la "religión del arte", nacida en el Renacimiento y mantenida durante todo el siglo XIX.

La "religión del arte" nace como consecuencia de "la metamorfosis de pintores y escultores, de simples mortales en artistas, en seres dotados de poderes divinos", según Gimpel¹⁰. Esta idea enlaza con el concepto romántico del artista "creador", independiente, no sujeto a las reglas académicas, y se mantendrá hasta nuestros días. Había comenzado a forjarse en el Renacimiento, pero será en el siglo XIX cuando alcance su plenitud, pues es entonces cuando los artistas convierten el arte en algo más que una profesión, en un apostolado¹¹.

¹⁰ Gimpel, Jean: *El artista, la religión del arte y la economía capitalista*. Barcelona: Gedisa, 1991, p. 47.

¹¹ Gimpel cita unas palabras de Ingres que definen perfectamente este nuevo concepto del arte: "Tened como religión a vuestro arte... El arte no es solo una profesión, es también un apostolado... Mis gustos elevados forman parte de una religión.". Ibidem.

En cuanto al romanticismo cristiano defendido por *El Artista* queda muy clara su postura en el artículo firmado por Eugenio de Ochoa sobre el hombre romántico. En él trata de mostrar las virtudes de los seguidores de esa escuela literaria y artística, a la vez de romper con la idea del monstruo degenerado creada por sus detractores:

"(...) mire en su frente arada por el estudio y la meditacion; en su grave melancólica fisonomía, donde brilla la llama del genio... contemple, decimos, no un hereje ni un Antecristo, sino un jóven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos; cuya imaginación se entusiasma, mas que con las hazañas de los griegos, con las proezas de los antiguos españoles; que prefiere Jimena á Dido, el Cid á Eneas, Calderon á Voltaire y Cervantes á Boileau; para quien las cristianas catedrales encierran mas poesia que los templos del paganismo; para quien los hombres del siglo XIX no son menos capaces de sentir pasiones que los del tiempo de Aristóteles..."¹²(sic)

Su cristianismo será confirmado en la despedida de los editores en el último número de *El Artista*:

"(...) damos la mano asi á los que nos han hecho mal como á los que tanto nos han favorecido.-- Asi lo manda la caridad cristiana y sabido es que nosotros en nuestras doctrinas literarias y artísticas siempre hemos sido muy cristianos, á pesar del espíritu de la época..."¹³(sic)

¹² Ochoa, Eugenio de: "Un romántico", *El Artista*, tomo I, nº 3, p. 36.

¹³ "Los Editores": art. cit., p. 160.

Marrast considera que el romanticismo de *El Artista* está dentro del "romanticismo tradicional" representado por aquellos autores - entre los que incluye a Ochoa - que "aceptan con algunos matices de diferencia el romanticismo primitivo, histórico y nacional basado en Schlegel, aunque imponen como límites estrictos del escritor los de la tradición y la moral nacionales"¹⁴.

Nosotros creemos que *El Artista* nace, como dijimos anteriormente, bajo unas circunstancias políticas y sociales peculiares y en ese contexto estudiamos el romanticismo de esta publicación, defensora de una escuela literaria y artística mal vista en algunos sectores de la sociedad española y que recibirá fuertes críticas.

De estas críticas se defienden Ochoa y Madrazo desde el principio, tratando de definir qué es el romanticismo, qué entiende *El Artista* por romanticismo:

"El romanticismo! Cuántas ideas contrarias despierta esta palabra en la imaginación de los que la escuchan! Semejante á un mágico talisman, á unos halaga dulcemente como los acentos de una voz amada, como una celeste armonía! Otros hay para quienes la palabra romántico equivale á hereje, á peor que hereje, á hombre capaz de cometer cualquier crimen: un romántico para ellos es lo mismo que Ante-Cristo, es sinónimo de Belcebuth; en los oídos de los que no la comprenden, la palabra *romanticismo* resuena como un eco de disolución

¹⁴ Marrast, Robert: *José de Espronceda y su tiempo*. Barcelona: Crítica, 1989, p. 361 y ss.

y de muerte, como una campana sepulcral, como el sonido de una trompeta que toca á degüello. Y por qué? en que se funda esta mortal antipatía? Qué daños ha acarreado al mundo la escuela romántica? Escuela á que van enlazados los nombres de Homero, Dante, Calderon!!... "15(sic)

Por otro lado, cuando establece una relación de carácter religioso al hablar de esta escuela en términos que pueden recordar las antiguas persecuciones de los cristianos, estamos recordando las dificultades de los liberales españoles hostigados constantemente por el absolutismo:

"Sus largos e injustos infortunios han derramado sobre ella un caracter de santidad; ninguno de sus discípulos la ha abandonado en los tiempos de tribulacion; y en medio de los discordes graznidos del campamento contrario, ellos han levantado su frente embellecida con la palma del martirio, anunciando al mundo la emancipacion de la inteligencia humana."16(sic)

En cuanto a la oposición "clásico" y "romántico" la revista deja también muy clara su postura. No hay oposición al "clasicismo" sino al "clasiquismo", que conlleva una actitud bien distinta:

"¿Qué quiere decir *clasiquista*? ¿Admirador de los autores *clásicos*? No; porque esta definicion convendria igualmente á los llamados *románticos*. ¿Quiere decir persona que ha estudiado y seguido las que en language escolástico se llaman *clases*? No, por la misma razon que antes dimos. Lo que quiere decir

15 Ochoa, Eugenio de: "Un romántico", art. cit., p. 36.

16 Ibidem.

clasiquista, es, traducido al lenguaje vulgar, rutinero, hombre para quien ya todo está dicho y hecho, ó por mejor decir, lo estaba ya en tiempos de Aristóteles, hombre para quien toda idea nueva es un sacrilegio, que no cree en los adelantos de las artes ni en los progresos de la inteligencia, porque es incapaz de concebirlas; hombre, en fin, tan desgraciado que se considera á sí mismo y á la generacion presente y á las pasadas, desde el dia de la fecha hasta el reinado de Augusto, como una superfetacion inútil sobre la faz de la tierra, incapaz de dar por sí fruto alguno, y digna solamente de repetir sin discrepar en un ápice cuanto bueno y malo dijeron los autores de aquel tiempo sublime en que se arrastraba toga viril y se andaba sin botas y sin pantalones."¹⁷(sic)

Hay, como vemos, una contraposición entre el hombre anclado en el pasado, intolerante e incapaz de aceptar el devenir histórico, con el hombre romántico, más abierto, dispuesto a aceptar el pasado y a mirar al mismo tiempo hacia el futuro, dejando claro que los románticos también admiran a los autores clásicos.

Esta actitud hacia los clásicos es calificada por Aurora Ilárraz¹⁸ como una postura conservadora por parte de los redactores de *El Artista*, nosotros la consideramos, sin embargo, una muestra de esa actitud tolerante que Ochoa y Madrazo defienden. Porque si acusan al "clasiquista" de

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ilárraz, Aurora V.: *La prensa española ante el romanticismo europeo: resistencia y recepción*. Tesis Doctoral, Indiana University (USA), 1985, p. 168.

"intolerante, testarudo y atrabilario"¹⁹, no pueden ellos adoptar una postura semejante, sino la contraria.

Para entender esto, tenemos que recordar de nuevo la realidad política española y la actitud de la gran mayoría de liberales, que buscan la reconciliación de distintos sectores con el fin de acabar con el absolutismo y establecer un nuevo régimen. Lo mismo podríamos aplicar al arte y a la literatura. Si en el pasado los radicalismos políticos sólo habían conducido al fracaso, ahora era necesario adoptar otra postura y ésta se extiende también a la cultura. Esto es precisamente lo que hace *El Artista*.

3.1.1.4. Juventud y progreso.

Es la esperanza en el futuro, en el cambio real, el elemento dominante en *El Artista*. La esperanza está puesta en ese siglo XIX y en las transformaciones que se avecinan, en los jóvenes que tienen fe en el progreso político y social, pero también en los avances en el arte y la literatura, ambos perfectamente compatibles:

¹⁹ Ochoa, Eugenio de: "Un romántico", art. cit., p. 36.

"Y no se crea que conformándonos con la opinion de algunas gentes, convenimos en la *decadencia de las bellas artes*, en que *es esencialmente antipoético el siglo XIX*, porque es un siglo de movimiento, de especulaciones, y aun ha faltado quien diga de vapor; antes bien, estamos persuadidos, y la esperiencia confirma nuestra persuasion, de que vivimos en una de aquellas grandes épocas, favorables al desarrollo de la inteligencia humana, en que, como en el siglo XVI, la fuerza de las circunstancias hará brotar de entre el desórden universal, en todos los puntos de la antigua Europa, ingenios vastísimos, almas sublimes y enérgicas como las de Calderon, Shakespeare, Miguel Angel y Rafael. Acaso enmedio de nuestras discordias políticas, se levante un Milton; acaso cante nuestras guerras civiles, una voz como la de Dante."²⁰(sic)

Para conseguir que todo cambie en el ámbito cultural es indispensable la paz:

"En el suelo privilegiado de nuestra España, prenderán mejor que en otro alguno las semillas del saber y de la civilización, cuando todos los españoles unidos con sagrados vínculos de amor y fraternidad, olviden sus discordias civiles, desplieguen las brillantes de que fue naturaleza tan pródiga con ellos, y se esfuercen por fin en mostrarse dignos de la sublime historia de sus antepasados."²¹(sic)

¿A quien va dirigida una publicación con estas ideas?. Lógicamente a un lector culto, implicado en las transformaciones de su tiempo y con una sensibilidad capaz de captar la importancia de la cultura en todo ese proceso revolucionario o cuanto menos reformista:

²⁰ Introducción de *El Artista*, nº 1, p. 2.

²¹ Ibidem.

"Si: todavía hay en nuestra desencantada sociedad moderna, algunas almas privilegiadas que creen en las bellas artes porque son capaces de sentirlas, aun hay personas que desdeñan lo *positivo*, aprecian lo *ideal* y saben que, el hombre no es un *materialismo mecánico*, sino una creación sublime, una emanación de la divinidad!. Pues bien; con estas personas habla el ARTISTA, á ellas solas dirige sus acentos, porque ellas serán las únicas que le comprendan, las únicas que simpaticen con él, como dos hijos de una misma pátria que reune la suerte en una nación extranjera."²²(sic)

El Artista iba dirigido a un público minoritario en la sociedad del momento, lo que le llevó al fracaso a pesar de su calidad y del gran esfuerzo realizado.

Los editores y colaboradores de *El Artista* no lo tuvieron fácil. Sufrieron constantemente el ataque de quienes no compartían sus ideas, recibieron comunicados criticando su postura y, según Eugenio de Ochoa, él mismo fue acosado incluso en bailes y tertulias por los defensores de doctrinas contrarias al romanticismo, privándole hasta de la libertad de disfrutar de los pequeños placeres que proporcionan esos acontecimientos sociales²³.

²² Ibidem, p. 1.

²³ Ochoa, Eugenio de: "De la critica en los salones", *El Artista*, tomo II, nº 1, p. 6-7.

3.1.1.5. La litografía.

El grabado está presente en *El Artista* desde el principio, publicando en todos sus números litografías de gran calidad, realizadas por Federico de Madrazo, Carlos Luis Ribera y Elena Feillet, principalmente. Son todas estampas originales y con ellas, como dice Antonio Gallego "se introduce en el grabado español el carácter del estilo romántico, que tendrá en la litografía uno de sus principales medios de expresión"²⁴.

Gracias a sus litografías y a la calidad de impresión, la revista alcanza valor artístico en sí misma, pero el público español no estaba preparado para comprenderlo y su elevado coste contribuyó definitivamente a su fracaso. De nada sirvió el artículo publicado sobre esta nueva técnica gráfica, en el cual se habla de su historia y de sus aportaciones en el campo de la ilustración²⁵, para que el público pueda comprender su significado y las dificultades que entraña.

El Artista no solamente fue una revista sobre arte y literatura sino que Ochoa y Madrazo quisieron que fuese,

²⁴ Gallego, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 349.

²⁵ "Litografía", *El Artista*, tomo I, nº 8, p. 85-86.

además, arte en sí misma. Lo lograron, de eso no hay duda, pero no consiguieron que el público entendiese sus objetivos. Los elevados costes y la falta de suscriptores llevaron al fracaso de un ambicioso proyecto. Más tarde muchos seguirán sus pasos.



FICHA TECNICA:

TITULO: EL ARTISTA.

PERIODICIDAD: SEMANAL (SALE LOS DOMINGOS).

FECHA DEL PRIMER NUMERO: 4 DE ENERO DE 1835.

FECHA DEL ULTIMO NUMERO: 3 DE ABRIL DE 1836.

PRECIO: Suscripción en Madrid: 30 rs. por un mes, 78 rs. por tres meses, 138 rs. por seis meses, 240 rs. por un año. Suscripción en provincias: 34 rs. por un mes, 90 rs. por tres meses, 162 rs. por seis meses, 288 rs. por un año. 10 rs. cada número suelto y 5 rs. por la estampa suelta.

MEDIDAS: 28 x 21 cm.

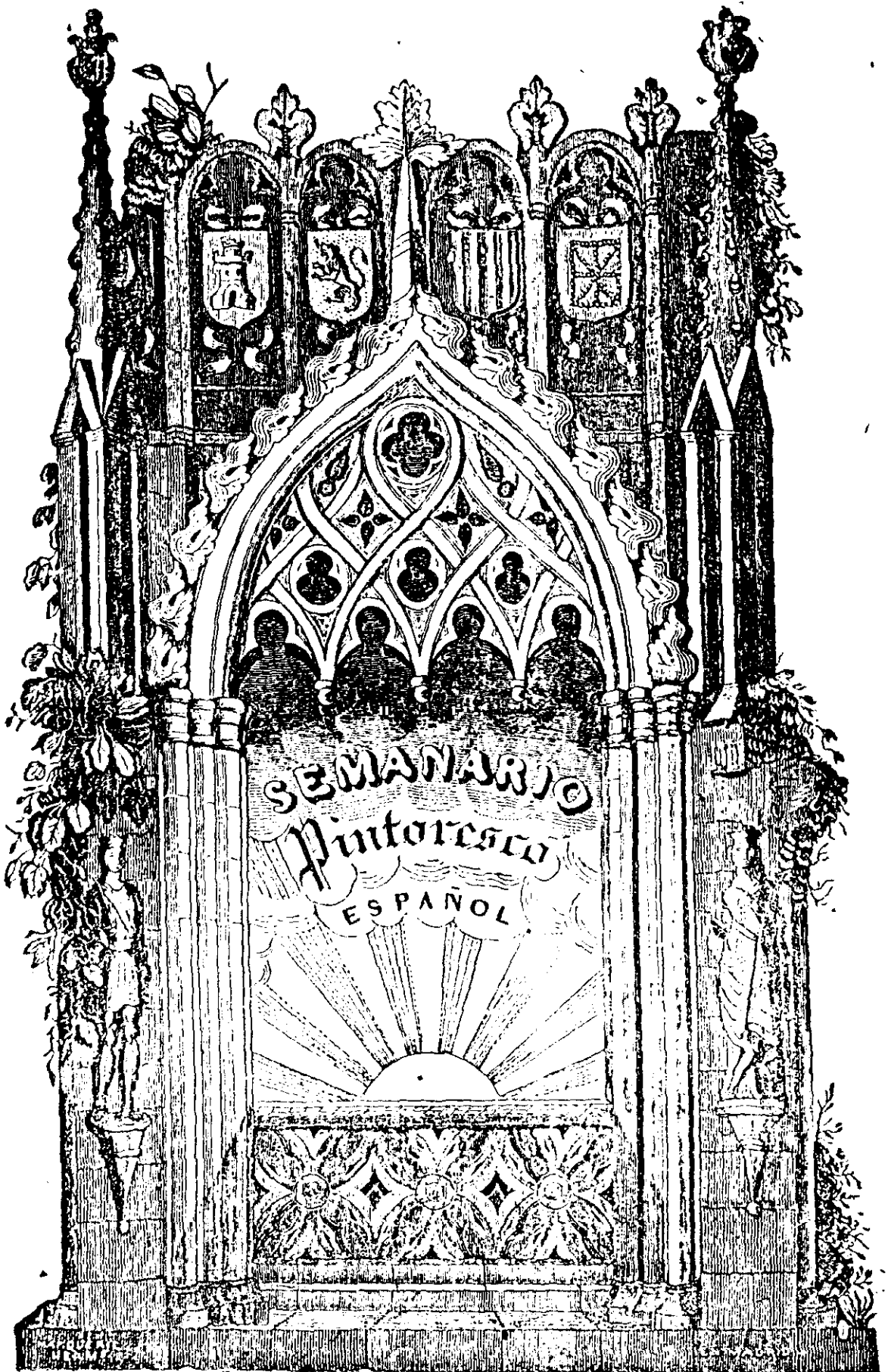
Nº DE PAGINAS: 12 PAGINAS A 2 COLUMNAS.

IMPRENTA: I. SANCHA.

EDITORES Y DIRECTORES: EUGENIO DE OCHOA Y FEDERICO DE MADRAZO.

REDACTORES DE ARTICULOS SOBRE ARTE: EUGENIO DE OCHOA, FEDERICO DE MADRAZO, VALENTIN CARDEDERA, PEDRO DE MADRAZO, JOSE DE MADRAZO, JOSE MUSSO Y VALIENTE, JUAN NICASIO GALLEGO Y LUIS DE USOZ Y RIO.

IDEOLOGIA: ROMANTICA MODERADA.



3.1.2. EL ECLECTICISMO DEL *SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL*.

El 3 de abril de 1836, dirigido por Ramón de Mesonero Romanos, comienza a publicarse el *Semanario Pintoresco Español*, alcanzando inmediatamente un gran éxito gracias a sus ilustraciones, a su precio y a la amenidad de sus temas.

El período del *Semanario Pintoresco Español* que vamos a estudiar²⁶ tiene como protagonista incuestionable a Ramón de Mesonero Romanos, alma de la publicación en sus comienzos. De hecho, como afirma Simón Díaz, en los primeros momentos, prácticamente todo el trabajo de redacción recayó en el propio Mesonero Romanos y en su colaborador, Revilla, hasta que en 1838 empiezan a aparecer firmas prestigiosas²⁷. Precisamente en junio de ese año, su director se convierte también en propietario, al cederle sus derechos el editor, Jordan.

El *Semanario Pintoresco* se mantiene hasta 1857, lo que

²⁶ Desde su nacimiento el 3 de abril de 1836 a 1840.

²⁷ Simón Díaz, José: *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*. Madrid: Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C., p. IX.

supone un gran triunfo para una publicación de estas características. Nosotros no vamos a comentar las diferentes etapas por las que pasa desde 1840, pues se aleja completamente de nuestro objeto de estudio.

3.1.2.1. Una mentalidad burguesa.

Nadie mejor para definir qué es y qué se propone esta publicación que el propio Mesonero Romanos, quien en sus *Memorias* comenta:

"Era mi propósito al emprender esta publicación generalizar la afición a la lectura y el conocimiento de las cosas del país, así en su belleza natural como en sus monumentos artísticos, ya en la vida y hechos de sus hijos ilustres, como en la historia y tradiciones de las localidades, usos y costumbres del pueblo, procurando realzar las descripciones con profusión de dibujos, *grabados en madera*, por el método recientemente adoptado en el extranjero, y de que ni siquiera se tenía noticia entre nosotros. Bajo todos estos conceptos creo haber hecho un verdadero servicio a las letras y a las artes con la importación en nuestro país de esta clase de publicaciones pintorescas, o *ilustradas*, como ahora se dice, venciendo los formidables obstáculos que a ello se oponían por la falta absoluta de artistas conocedores del grabado tipográfico, y hasta de papel y de máquinas propias para la impresión."²⁸

²⁸ Mesonero Romanos, Ramón de: *Memorias de un setentón*. Madrid: Tebas, 1975, p. 377.

Lo que Mesonero Romanos pretendía conseguir con el *Semanario Pintoresco* lo deja bien claro en la *Introducción* de la revista, planteando cuestiones que nada tienen que ver con las que vimos al comentar los objetivos de *El Artista*, ni con el concepto de periódico que hasta entonces existía en España.

El *Semanario Pintoresco* está destinado a un público más numeroso y no excesivamente culto, por eso es necesario utilizar un estilo que esos lectores puedan comprender, además de vender el periódico a un precio asequible. Esto lo plantea su director de forma clara y directa:

"Dos medios hay en literatura para llamar la atención del público; el primero consiste en escribir muy bien; el segundo en escribir muy barato. Ambos tienen su utilidad respectiva; aquel se encamina al corto número de sabios, este al inmenso de los que no lo son, para los unos todo está dicho, para los otros queda mucho por decir."²⁹

En la misma línea continúa Mesonero Romanos cuando ataca a quienes escriben solamente para una minoría y olvidan al resto de los posibles lectores:

"En nuestra España no se ha escrito mas que para un número muy reducido de personas. Muchos discursos altisonantes, muchos terribles *infolios*; pero el pueblo ni puede costear *infolios*, ni comprende erizadas disertaciones. De esta suerte a quedado reducido á manejar compendios mezquinos, novelas indigestas, y aun esto no siempre al alcance de todas las

²⁹ "Introducción", *Semanario Pintoresco Español*, marzo, 1836, p. 3.

fortunas."³⁰(sic)

La fórmula aplica para conseguir su propósito la plantea también con la misma claridad, definiendo ya el periodismo como un negocio:

*"La idea de vender mucho para vender barato, y vender barato para vender mucho, que es la base más segura del comercio, no ha entrado nunca en la mente de los dedicados entre nosotros al ramo de la librería."*³¹

Con ello convierte la literatura en un producto de consumo que se ha de regir por las mismas reglas que el resto de los artículos en el terreno económico, lo que muestra una mentalidad claramente distinta, una verdadera revolución, como dice Vicente Llorens, porque suponía "pasar de la mentalidad guerrera y aristocrática que había dominado en España durante siglos, impregnando a todas las clases sociales, a una mentalidad mercantil y burguesa"³².

Todos los planteamientos del *Semanario Pintoresco* están inspirados por esa mentalidad burguesa y comercial, relacionando el progreso con la educación y el comercio, una educación de carácter popular, que se quiere extender a través de la lectura de esta publicación. Porque no hay

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Llorens, Vicente: op. cit., p. 272-73.

solamente un interés material a la hora de plantear los objetivos de la publicación, sino también una labor didáctica, heredada de la Ilustración y que enlaza con los deseos de progreso de la sociedad que van a llevar a cabo los liberales del siglo XIX. Precisamente para ese progreso es esencial la lectura:

"Muchas invenciones, muchos adelantos se han hecho en el siglo actual en otros países; pero ni las máquinas de vapor, ni los globos, ni el gás, ni los caminos de hierro, ni tantas aplicaciones útiles para la industria, han producido al pueblo mayor beneficio que las publicaciones baratas. La lectura es la base de la instruccion, la instruccion es la primera rueda de todas las maquinas, el móvil de todas las riquezas, un pueblo que no lee opondrá siempre una fuerza invencible á su prosperidad."³³(sic)

Tampoco olvida Mesonero Romanos mencionar la situación política española de esos momentos. Pero no se justifica por sacar a la luz una publicación diferente, como hiciera *El Artista*, sino que plantea la utilidad del tratamiento de temas ajenos a la política:

"(...) el interés que obliga á todos á fijar su principal atencion en las grandes cuestiones gubernativas, ¿será de tal modo exclusivo, que no permita al pueblo buscar otros conocimientos mas modestos, si bien no menos útiles, en los tesoros de las ciencias, de la industria, de las artes, de la literatura? ¿Pretenderemos enseñar el arte de gobernar á los demas, sin aprender a gobernarnos a nosotros mismos? ¿Intentaremos escribir bien la historia sin conocer la historia: formar la moral pública, sin estudiar los principios de la moral privada: decidir sobre la economía y las artes,

³³ "Introducción", *Semanario Pintoresco Español*, art. cit., p. 3.

sin conocer las artes, la economía?." ³⁴(sic)

El *Semanario Pintoresco Español* pone como ejemplo a los países más avanzados política y periodísticamente, especialmente de Inglaterra, para apoyar su postura, de los cuales toma también los modelos a seguir sin ocultar en ningún momento su influencia.

3.1.2.2. El temor a los excesos románticos.

Mesonero Romanos compartía con los románticos más avanzados su preocupación por la unidad de texto e imagen, y el *Semanario Pintoresco* es buen ejemplo de ello, aunque ideológicamente la publicación no se define como romántica sino que parece atacar constantemente a esta escuela en los artículos que publica sobre ella o sus seguidores, en un tono generalmente satírico y recurriendo a todas las exageraciones atribuidas al romanticismo para burlarse de él. Es el caso de un artículo en el que el autor cuenta como un joven pierde la cabeza por leer literatura romántica y, en medio de grandes delirios, dice cosas como:

³⁴ Ibidem, p. 3-4.

"... una mirada en derredor... desmoronados castillos, desiguales torreones, cuyas alturas parecen nivelar con las estrellas... Un ceniciento monton de gruesas y espantosas nubes arrastran el suelo, barriendo la menguada claridad de los nocturnos astros: toda la luz de las mas brillantes estrellas se ahoga en su espesura. Eolo escondido yace tambien en el sueño, ó parece gozarse en la noche mas tenebrosa... ¡romántica noche!!!... Todo es ya calma, todo es oscuridad, todo silencio!..."³⁵(sic)

El mismo Mesonero Romanos escribe otro artículo, firmado con su seudónimo "El Curioso Parlante" en el que cuenta, en un tono ágil y divertido, las peripecias y extravagancias de un jóven -supuestamente sobrino del narrador - que cae en las redes del romanticismo, aprovechando la narración para intentar definir el romanticismo y comentar sus orígenes.

Cuando Mesonero Romanos intenta definir el romanticismo, lo convierte en símbolo de la exageración y la sinrazón. Por eso, según él, utilizan este término:

"El escritor osado, que acusa á la sociedad de corrompida, al mismo tiempo que contribuye á corromperla mas con la inmoralidad de sus escritos, el político que exagera todos los sistemas, todos los desfigura y contradice, y pretende reunir en su doctrina el feudalismo y la república, el historiador que poetiza la historia; el poeta que finje una sociedad fantástica, y se queja de ella porque no reconoce su retrato; el artista que pretende pintar á la naturaleza aun mas hermosa que en su original, todas estas manías que en cualesquiera épocas han debido existir, y sin

³⁵ M.R. de Q.: "Un romántico más", *Semanario Pintoresco Español*, nº 56, 23 de abril de 1837, p. 122.

duda en siglos anteriores habrán podido pasar por extravíos de la razón ó debilidades de la humana especie, el siglo actual mas adelantado y perspicuo las ha calificado de *romanticismo puro*."³⁶(sic)

En un curioso párrafo analiza los orígenes románticos de Victor Hugo en España, acusándolo de atribuirse unos méritos que no le pertenecen:

"Y he aqui por que un muchacho que por los años de 1811 vivia en nuestra corte y su calle de San Mateo, y era hijo del general francés *Hugo* y se llamaba *Victor*, encontró el romanticismo donde menos podia esperarse, esto es, en el Seminario de nobles; y el picaruelo conoció lo que nosotros no habíamos sabido apreciar y teníamos enterrado hace dos siglos con Calderon; y luego regresó a París extrayendo de entre nosotros esta materia prima, y luego la confeccionó á la francesa, abrió su almacen y dijo que él era el Mesías de la literatura, que venia á redimirla de la esclavitud de las reglas; y acudieron ansiosos los noveleros; y la manada de imitadores (...)." ³⁷(sic)

Pero si Mesonero Romanos critica y ridiculiza a Victor Hugo en su artículo, es todavía más duro con los seguidores del escritor francés. Estos son, para él, quienes verdaderamente han perdido la razón y llevan las exageraciones al límite. Por eso el texto a que nos estamos refiriendo creó una gran polémica en la época, ya que muchos escritores españoles se dieron por aludidos y arremetieron contra él.

³⁶ El Curioso Parlante: "El romanticismo y los románticos", *Semanario Pintoresco Español*, nº 76, 10 de septiembre de 1837, p. 281.

³⁷ Ibidem, p. 282.

En las notas de las *Escenas Matritenses de Mesonero Romanos*, Hartzenbusch cuenta que algunos instigadores de mala fe acusaron a Mesonero Romanos de retratar a ciertos escritores españoles en su artículo y quisieron ponerlos en contra de él, aunque no lo consiguieron.

Por otro lado, Hartzenbusch apoya en cierta manera la crítica de Mesonero al romanticismo, pues cree que hubo un momento en que la excitación romántica llegó a alcanzar un punto ridículo y fue precisamente eso lo que el autor criticó, sin intención de atacar a los escritores españoles románticos en conjunto³⁸.

También Vicente Llorens en su obra sobre el romanticismo español, hace referencia a este polémico artículo de Ramón de Mesonero Romanos, leído por su autor en el *Liceo Artístico y Literario* y que, según cuenta, divirtió a los socios, en su mayoría románticos³⁹. Pero, a pesar de ello, las críticas debieron afectar a Mesonero, pues poco después añadió una coletilla elogiando algunos dramas contemporáneos de esta escuela literaria, sin duda para evitar la enemistad de sus contemporáneos románticos, más que por auténtico convencimiento.

³⁸ Hartzenbusch, Juan Eugenio, pr. y an.: "Nota 23. El Romanticismo y los Románticos", *Escenas matritenses por EL CURIOSO PARLANTE*. Madrid: Fernando Plaza del Amo, 1991, p. 835.

³⁹ Llorens, Vicente: op. cit., p. 276-277.

El director del *Semanario Pintoresco* sentía cierta animadversión por el romanticismo, tanto por motivos literarios como morales. Llorens lo describe perfectamente:

"Le molestaba el barullo de la obra romántica, el estilo desigual, la exageración expresiva, y sobre todo su visión pesimista del mundo, que no dudaba en exponer los aspectos más bajos e innobles de la especie humana. Literatura, pues, subversiva, que ponía en peligro los cimientos religiosos y morales de la sociedad. De la sociedad española, se entiende, tan apegada a formas de vida tradicionales."⁴⁰

A pesar de todo esto, hay algo contradictorio en la actitud del director del *Semanario Pintoresco*. Mientras publica artículos que ridiculizan a los románticos en general y a Victor Hugo en particular, en la *Introducción* de la revista introduce una cita del último cuando se refiere los temas que van a darse a conocer en los distintos artículos:

"Las producciones infinitas y variadas de la historia natural en las distintas regiones que forman nuestro globo, los monumentos elevados por los hombres, que como dice Victor Hugo, *escriben en piedra los progresos de su civilizacion*."⁴¹(sic)

Por otro lado, en el *Semanario Pintoresco* encontramos un artículo sobre Victor Hugo firmado por Jose María Cuadrado. Este escritor, ortodoxo y tradicionalista, pero

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ "Introducción", *Semanario Pintoresco Español*, art. cit., p. 5.

dotado de inteligencia y sensibilidad, aspira a ser justo con el autor romántico, según Llorens⁴².

También algunos de los colaboradores del *Semanario Pintoresco* fueron románticos, como señala Seoane, y "un género eminentemente romántico, el costumbrismo, encontró amplia acogida en sus páginas"⁴³. Todo ello a pesar de que Mesonero Romanos rechace los excesos románticos por estar muy lejos de su posición burguesa conservadora, definida perfectamente en un párrafo de la *Introducción* en el que habla de los objetivos de la publicación y en el que realta una serie de valores necesarios para la convivencia social:

"Sin hacer profesion de escritores políticos, y antes bien huyendo especialmente de las grandes cuestiones hoy sometidas á plumas mas diestras, procuraremos no desatender la moral pública y privada, cuyo ejercicio práctico une á los hombres en sociedad y cuyo conocimiento es tan importante para inspirar al pueblo aquella rectitud de juicio, aquella solidez de principios, sin los cuales no puede haber tranquilidad ni ventura. Los deberes religiosos y civiles, la tolerancia, el amor al trabajo, la probidad en los tratos, el desinterés y la modestia, todas las virtudes en fin, que forman el hombre verdaderamente honrado, y que generalizadas en la multitud, imprimen el carácter de las naciones."⁴⁴(sic)

Y es que, tal vez, lo que más preocupa a Mesonero Romanos

⁴² Llorens, Vicente: op. cit., p. 277-79.

⁴³ Seoane, María Cruz: op. cit., p. 169.

⁴⁴ "Introducción", *Semanario Pintoresco Español*, art. cit., p. 5.

es el aspecto moral del romanticismo, el desorden que conlleva desde un punto de vista conservador. En este sentido es muy interesante el artículo firmado por Alberto Lista, en el que no critica las formas románticas, sino su moralidad. Porque para este autor:

"No puede haber *belleza sin virtud*. Toda obra que produce resultados perniciosos á la moral es mala en literatura, y no la salvaran de esta justa sentencia ni la elegancia del estilo, ni la verdad de las descripciones, ni aun la misma perfeccion de las combinaciones dramáticas."⁴⁵(sic)

El romanticismo, especialmente en el teatro, es para Lista un movimiento que va contra el orden, contra la sociedad, contra la religión:

"Nada es mas opuesto al espíritu, á los sentimientos y á las costumbres de una sociedad monárquica y cristiana, que lo que ahora se llama romanticismo, á lo menos en la parte dramática. El drama moderno es digno de los siglos de la Grecia primitiva y bárbara: solo describe el hombre fisiológico, esto es, el hombre entregado á la energía de sus pasiones, sin freno alguno de razon, de justicia, de religion. ¿Sacia su amor, sus venganzas, su ambicion, su enojo? Es feliz. ¿Halla obstáculos invencibles, que destruyen sus criminales esperanzas? Busca un asilo en el suicidio."⁴⁶(sic)

Pero ni siquiera Lista critica el romanticismo en todos los ámbitos artísticos, sino que se centra, como hemos

⁴⁵ Lista, Alberto: "De lo que hoy se llama romanticismo", *Semanario Pintoresco Español*, nº 13, 31 de marzo de 1839, p. 104.

⁴⁶ Ibidem, p. 103.

visto, en el teatro, de la misma manera que Mesonero Romanos lo hace en los efectos perniciosos de la literatura.

La actitud del *Semanario Pintoresco* es bien distinta en los temas relacionados con las Bellas Artes, pues la mayoría de sus dibujantes fueron románticos, como José Elbo, Federico de Madrazo, Genaro Pérez Villaamil, y muy especialmente Leonardo Alenza, a quien Gaya Nuño considera el fundador del romanticismo madrileño⁴⁷. Además, en las críticas que realiza sobre exposiciones contemporáneas, destaca la labor de los jóvenes que están creando una nueva escuela, como veremos más adelante. Esa actitud poco definida, de crítica en algunos aspectos y aceptación en otros, es la que nos lleva a definir el *Semanario Pintoresco Español* como una publicación ecléctica.

La ideología conservadora de Mesonero Romanos no puede permitirle radicalismos estéticos, por eso el eclecticismo encaja perfectamente en su mentalidad. Por otro lado, su publicación no está orientada a un pequeño sector de la sociedad española, sino a un público amplio y heterogéneo. Adoptar una postura radical no hubiese sido muy inteligente para conseguir el objetivo del

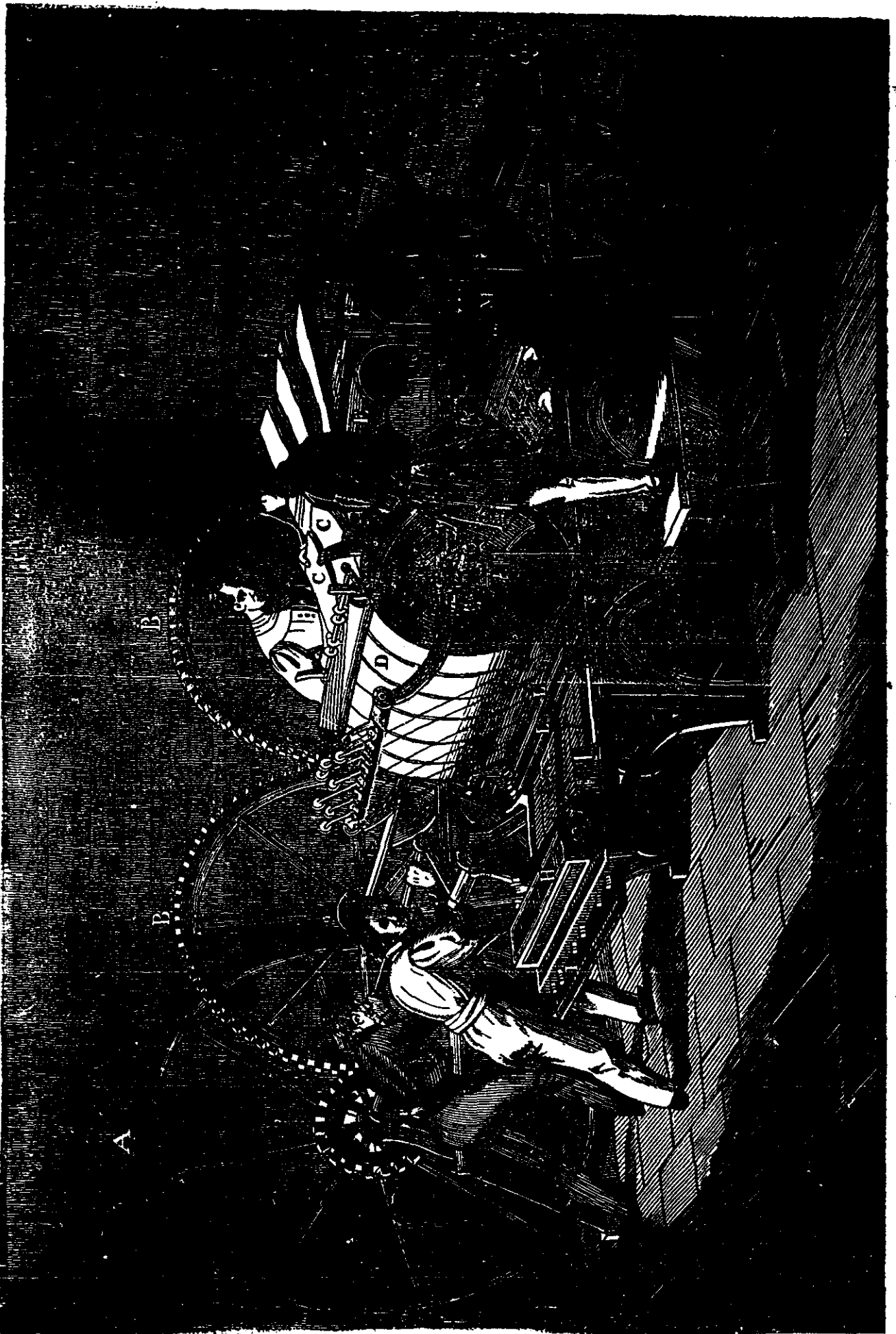
⁴⁷ Gaya Nuño, Juan Antonio: "Arte del Siglo XIX", *Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus-Ultra, 1966, p. 198.

Semanario Pintoresco. Por otro lado, con su fórmula contribuyó de forma muy eficaz a la difusión de la cultura española y puso al público en contacto con las Bellas Artes, gracias a los muchos monumentos, cuadros y esculturas reproducidos en sus páginas, mientras con sus artículos colaboró para que un sector de la población española tomase conciencia de la importancia y valor del arte en una sociedad avanzada.

3.1.2.3. La unidad texto-imagen: el grabado en madera.

Si Ramón de Mesonero Romanos sentía gran animadversión, como ya hemos dicho, por el romanticismo en sus vertientes literaria y teatral, su actitud en el terreno artístico fue distinta. El grabado, como arte y como acompañamiento del texto, constituye una de sus grandes preocupaciones. Como los románticos, quería lograr la integración de texto e imagen y esto se haría posible únicamente con el grabado en madera.

El grabado en madera es la técnica más utilizada por el *Semanario Pintoresco Español*, pues ofrece muchas posibilidades para la reproducción conjunta de texto e imagen, según se explica en el artículo que la revista



publica sobre la historia de esta forma de reproducción:

"La ventaja del grabado en relieve sobre madera ó cobre es la de poder multiplicar indefinidamente las pruebas por medio del clisaje ó *politipación*, y en las obras en que las figuras ocupan un lugar determinado junto al mismo texto, la de poder colocarlas sobre cada una de las hojas en que deben ir, é imprimirlas al mismo tiempo que aquel."⁴⁸(sic)

Su interés por la reproducción hace que, además, informe sobre los avances del arte de imprimir en Europa. Por ejemplo, acerca de un nuevo descubrimiento litográfico en Bruselas que permite trasladar a la piedra mediante una breve y sencilla operación el conjunto del pliego, facilitando así la impresión de libros y revistas⁴⁹.

También reivindica la invención del grabado para sus verdaderos descubridores, en un artículo breve y erudito:

"Aunque Carpi pase por el autor del grabado en madera, es probable que lo unico que hizo fue perfeccionarle, pues que de tiempo inmemorial los indios y los chinos le habian practicado.- Alberto Durero es el inventor del grabado al agua fuerte.= El grabado sobre piedra nos viene de los Egipcios y Fenicios.- El grabado en cobre fue inventado por Tomas Finiguerra, platero de Florencia.- El grabado al pincel por Staptart.- el de colores es debido á Cristobal Lebloud negociante de Francfort que el inventó en 1720: y en fin el grabado en forma negra ó media tinta fue descubierto por el principe

⁴⁸ "Del grabado en madera", *Semanario Pintoresco Español*, nº 118, 1 de julio de 1837, p. 617.

⁴⁹ "Nuevo descubrimiento litografico," *Semanario Pintoresco Español*, nº 43, 22 de enero de 1837, p. 29.

Ruperto."⁵⁰(sic)

Esto es consecuencia de la constante preocupación de Ramón de Mesonero Romanos por los avances en la impresión, por conseguir mejoras y abaratar costes. De hecho, trajo de Francia una prensa mecánica y se sentía tan orgulloso de ella que incluyó un grabado y una minuciosa descripción en el *Semanario Pintoresco*⁵¹.

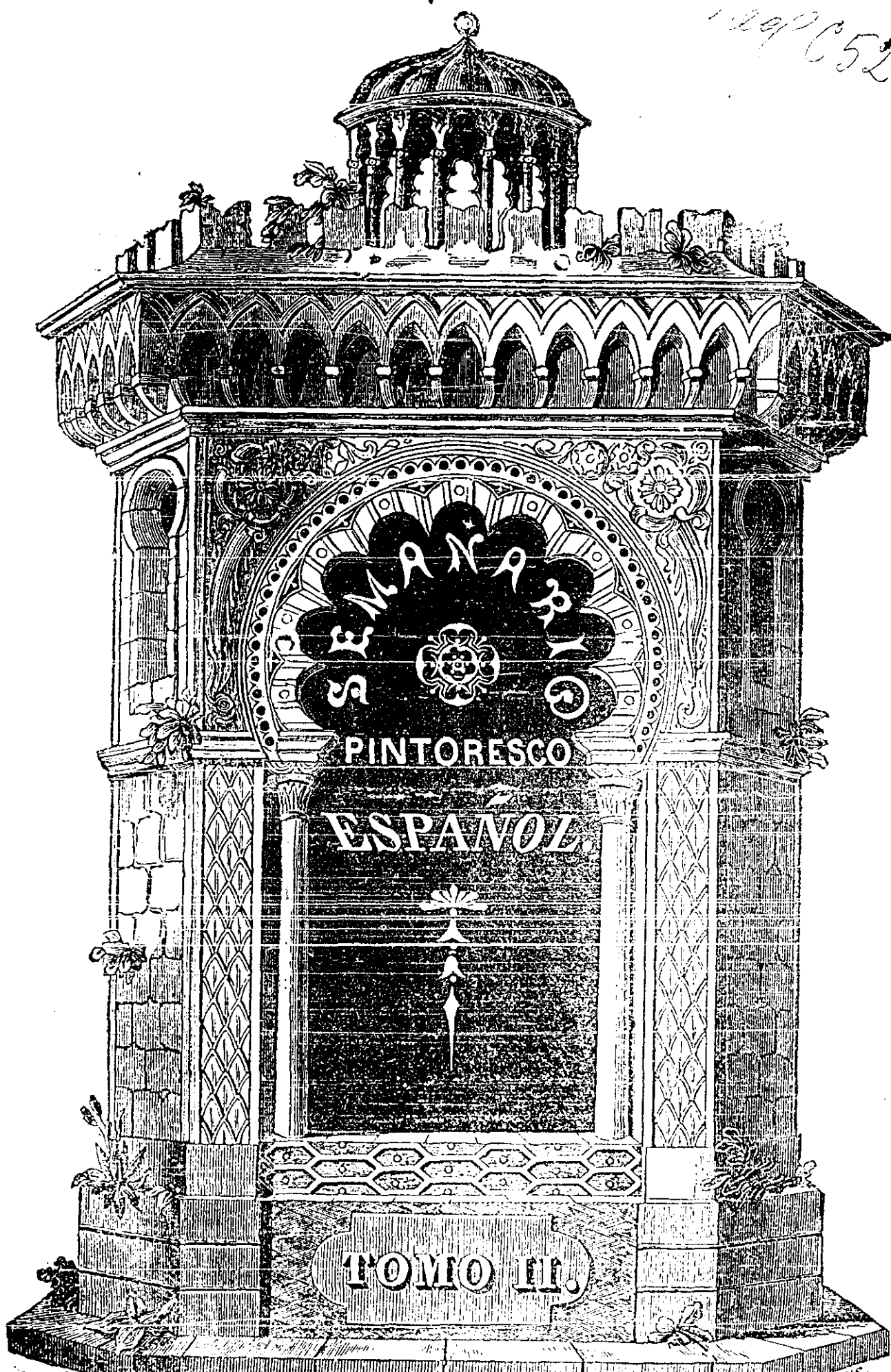
En realidad, aun cuando el *Semanario Pintoresco* fuese una publicación ecléctica y conservadora en muchos aspectos, fue claramente romántica en la forma. Ninguna otra publicación estuvo tan preocupada por la ilustración como complemento del texto, ni por su integración total en él.

Su aportación en el terreno de la difusión de la imagen fue enormemente valiosa y en la materia que nos ocupa contribuyó a que una parte de la clase media española conociese cuadros, monumentos y esculturas de los que antes sólo había tenido referencias escritas como mucho. Ninguna otra revista ilustrada hizo tanto por popularizar el arte, por sacar a la luz algo que hasta entonces había estado reservado a una élite.

⁵⁰ "Invencion de diversas clases de grabado", *Semanario Pintoresco Español*, nº 18, 31 de julio de 1836, p. 150.

⁵¹ "Artes y oficios. Una imprenta.", *Semanario Pintoresco Español*, nº 118, 1 de julio de 1838, p. 617-619.

1292C52



FICHA TECNICA:

TITULO: SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL.

PERIODICIDAD: SEMANAL (SALE LOS DOMINGOS).

FECHA DEL PRIMER NUMERO: 3 DE ABRIL DE 1836.

FECHA DEL ULTIMO NUMERO: 20 DE DICIEMBRE DE 1857.

PRECIO: 3 rs. al mes para los suscriptores del "DIARIO DE MADRID", 4 rs. al mes para Madrid y Provincias, 12 rs. para suscripciones de tres meses, 20 rs. para seis meses y 36 rs. para un año.

MEDIDAS: 27 X 20 cm.

Nº DE PAGINAS: 8 PAGINAS A 2 COLUMNAS.

IMPRESA: TOMAS JORDAN.

EDITOR RESPONSABLE: TOMAS JORDAN.

DIRECTOR: RAMON DE MESONERO ROMANOS (PROPIETARIO DESDE JUNIO DE 1838).

REDACTORES DE ARTICULOS SOBRE ARTE: RAMON DE MESONERO ROMANOS, EUGENIO DE OCHOA, SANTIAGO DIEGO MADRAZO, VALENTIN CARDEDERA, LEOPOLDO AUGUSTO CUETO.

IDEOLOGIA: ECLECTICA.

3.2. LA ESCUELA CREADA POR *EL ARTISTA* Y EL *SEMANARIO PINTORESCO* EN LOS AÑOS 30

El Artista y el *Semanario Pintoresco* fueron las primeras revistas ilustradas que se dedicaron exclusivamente a temas culturales, considerando el arte y la literatura como una de las bases fundamentales para el progreso y evolución de la sociedad española. Pero no fueron las únicas. En aquellos conflictivos años de la Regencia de María Cristina, otras publicaciones siguen el mismo camino que sus predecesoras, aunque la vida de la mayoría de ellas fuera muy breve, pues los elevados costes y un público poco receptivo, dificultaban enormemente su labor didáctica. No olvidemos que el público español está más preocupado por los grandes debates políticos que por cuestiones artísticas o literarias, mientras la economía del país atraviesa serias dificultades y aumenta la conflictividad social.

Algunas de las publicaciones ilustradas nacidas en ese momento van a seguir claramente los modelos de *El Artista* o el *Semanario Pintoresco Español*, ya sea en cuanto a contenido, composición o técnicas de grabado, pero todas tratan de introducir sus propias innovaciones y defienden

su punto de vista en lo que a literatura, artes o historia se refiere, dando vitalidad al mundo cultural de los años 30, y sentando las bases de lo que serán las grandes revistas ilustradas del siglo XIX.

Todas asumen con valentía el riesgo de tratar temas para los que reconocen que la sociedad española no se encuentra preparada, pero creen firmemente en su importancia y confían en que tanto las instituciones públicas como el lector comprendan su trascendencia y apoyen su iniciativa. Conocen el éxito que este tipo de revistas ha alcanzado en los países más avanzados social y políticamente, y no se desaniman ante los constantes fracasos de sus colegas españolas. Por otro lado, si el *Semanario Píntoresco Español* lo ha conseguido no todo está perdido.



OBSERVATORIO

PINTORESCO

1.º ANO 1857



3.2.1. EL OBSERVATORIO PINTORESCO: LA FUERZA DE LA COMPETENCIA.

El *Observatorio Pintoresco* comienza a publicarse a finales de febrero de 1837 bajo la dirección de Basilio Sebastián Castellanos de Losada, futuro director del Museo de Arqueología y colaborador en muchas publicaciones periódicas de la época, especialmente en temas relacionados con las Bellas Artes, como iremos viendo a lo largo de este estudio.

Con una presentación casi tan cuidada como *El Artista* y las innovadoras ideas del *Semanario Pintoresco* en cuanto a público y precio, esta nueva revista ilustrada trata de hacerse un hueco en el mundo periodístico del momento. Pero la competencia era muy dura en aquel año 1837 y los lectores limitados. Es necesario, por tanto, llamar la atención y hacer ver al posible comprador que se le está ofreciendo un producto verdaderamente distinto e innovador.

3.2.1.1. Métodos poco ortodoxos frente a la competencia.

Los métodos utilizados por el *Observatorio Pintoresco* para hacerse un hueco entre las publicaciones del mismo género son un tanto agresivos y poco respetuosos con sus colegas, recurriendo con frecuencia a la descalificación del "contrincante".

No publica Prospecto -como es lo habitual en los periódicos de la época-, y en una nota del primer número intenta explicar los motivos de tan inusual actitud, aprovechando ya desde ese mismo momento para atacar a sus colegas:

"En poquísimos, ó por mejor decir en casi ninguno se puede asegurar sin temor a ser desmentidos, ha reinado la verdad. Todos han ofrecido consagrarse, ó á difundir las luces, á dirigir la opinion pública, ó á fomentar las artes; todos han ofrecido lo útil y lo ameno, y aunque el público ha buscado con ansiedad el cumplimiento de semejante oferta, ha leído en vano, y encambio solo ha encontrado el fastidio y la insipidez."¹(sic)

Hay en estas palabras mucho de presunción y demasiada crítica a sus compañeros de profesión, a los que acusa de incumplir sus promesas y de ser responsables de los fracasos de sus respectivas publicaciones, aunque nunca de nombres. Afirma también que al poco éxito de esas

¹ "Advertencia", *Observatorio Pintoresco*, nº 1, 31 de febrero de 1837, p. 1.

revistas contribuyen el alto coste y la falta de interés de los artículos.

Ninguna otra publicación de este género se muestra tan agresiva con sus compañeros, al contrario, suelen elogiar sus virtudes, culpando del fracaso a la sociedad española y a los conflictos políticos.

Por las palabras de Basilio Sebastián Castellanos podemos deducir que su publicación va a ser absolutamente distinta de las demás, que va a aplicar una fórmula nueva, consiguiendo así que el público se interese realmente por los temas culturales, pero la realidad es bien distintas y por lo tanto su crítica nos parece demasiado gratuita.

La fórmula periodística que el *Observatorio Pintoresco* desea aplicar es muy semejante a la del *Semanario Pintoresco Español*: dar al público lo que le interesa y a bajo precio. Pero no solamente se parece a la publicación de Mesonero Romanos por estos objetivos, también los temas que va a tratar son semejantes -como lo son los de otras publicaciones del mismo género-: historia, biografías, descripción de monumentos, arte, artículos de costumbres, cuentos, composiciones poéticas y modas, dando más valor a lo nacional que a lo extranjero. Nada nuevo, como podemos ver.

El público al que se dirige es también heterogéneo, sin excluir a ninguna clase social, dando a cada uno lo que necesita o lo que demanda:

"Por su elegancia tipográfica, por el gusto en los grabados, el lujo de sus estampas, y por lo selecto de sus materias, el Observatorio Pintoresco será digno de la alta clase de la sociedad, protectora siempre del buen gusto. Por su módico precio puede ocupar un lugar á par de los instrumentos mecánicos en el taller artesano."²(sic)

La técnica empleada en la reproducción de imágenes es el grabado en madera, introducida en España por el *Semanario Pintoresco Español*. Pero aun cuando el *Observatorio Pintoresco* debe tanto a su antecesor y competidor, no sólo no lo reconoce sino que le ataca sin nombrarlo:

"Los editores y los artistas que con tanto arrojo se lanzan á la arena, confían en que el público acogerá indudablemente con benignidad una empresa, que al paso que tiende á estender entre nosotros un ramo desconocido, como es el grabado en madera, propagará el conocimiento de las artes contribuyendo al bien y la felicidad de su patria de un modo recreativo, y á favor de unos médios hasta ahora no empleados en nuestra España, ó empleados de un modo poco digno de ella."³(sic)

En este caso no solamente el *Observatorio Pintoresco* critica a su colega, *No me olvides* también coincide con la opinión que acabamos de leer sobre la utilización del grabado en madera en un artículo que dedica a las

² Ibidem.

³ Ibidem.

publicaciones artísticas y en el que resalta los logros de esta revista en el campo del grabado en madera:

"El grabado en madera, tan común en España en los siglos XV y XVI, había desaparecido (y sea dicho con perdon de las aleluyas): nuestras publicaciones artísticas de ahora reclaman el auxilio, *El Semanario Pintoresco* fué el primero que lo logró, aunque de una manera poco recomendable hasta que publicó la primera viñeta de *Batanero* (...). El *Observatorio Pintoresco* ha sido mas feliz en este punto."⁴(sic)

De ello podemos deducir que el *Observatorio Pintoresco* no erraba en su crítica, pero proviniendo de una publicación que ha seguido la fórmula de la anterior, aunque la haya intentado perfeccionar, es, cuanto menos, poco elegante.

3.2.1.2. La necesidad de transformarse para sobrevivir.

A pesar de sus muchas expectativas la revista de Basilio Sebastián Castellanos no alcanzó el éxito esperado. En septiembre de 1837 inicia una 2ª etapa, con una presentación menos cuidada y formato reducido, aunque los números salen cada cinco días e incluyen una estampa sin aumentar el precio de suscripción. La temática de sus

⁴ M.: (Pedro de Madrazo, según Pablo Cabañas: *No me olvides (madrid, 1837-1838)*. Madrid: Instituto Nicolás Antonio, C.S.I.C., 1946, p. 71) "Publicaciones artísticas", *No me olvides*, nº 7, p. 5.

artículos, por otra parte, se aleja cada vez más de cualquier pretensión intelectual, señalando que:

"Jamás presentara una série indeterminada de artículos, que aunque científicos pueda disgustar por su aridez y monotonía á la mayoría de los lectores."⁵(sic)

Por otra parte, sigue en la misma línea de ataque contra sus compañeros o rivales, publicando un Prospecto en el cual critica a quienes han querido imitarle:

"No bien apareció el papel que tenemos el honor de dar al público, y se divulgó en las pandillas literarias su favorable acogida, muchos fueron los que concibiendo casi igual proyecto, y con la seguridad de vencerle, cortaron sus plumas, levantaron un pendon contrario y le hicieron la guerra con obstinacion (...)=. Creyeron solo presentarse y vencer, se presentaron y fueron vencidos."⁶(sic)

Un comentario ciertamente cínico cuando proviene de quien ha copiado casi exactamente a otra revista, aunque haya mejorado la calidad de impresión.

El *Observatorio Pintoresco*, a pesar de todo, no vivió mucho tiempo. Sólo en el momento de su despedida parece adoptar una actitud solidaria hacia una publicación del mismo género, el *Siglo XIX*, recomendando al público su lectura:

⁵ *Prospecto del Observatorio Pintoresco*, 2ª Serie.

⁶ *Ibidem*.

"La elegancia de su forma, la belleza de sus grabados y litografías, lo escojido y vário de sus artículos, le hacen ocupar un lugar distinguido entre las publicaciones semanales consagradas á alimentar y difundir el gusto á la amena literatura."⁷(sic)

Sin duda los motivos de esta recomendación no son altruistas, pues Basilio Sebastián Castellanos es el único escritor que firma artículos de arte en el *Siglo XIX*.

No hemos hablado de la ideología del *Observatorio Píntoresco* porque nunca queda definida en sus artículos introductorios, aunque en cuestiones artísticas muestra un espíritu abierto y liberal, como veremos en su momento. Pero Basilio Sebastián Castellanos está más preocupado por crear una publicación que guste al público, y entre sus objetivos no se encuentra el posicionarse a favor o en contra de determinadas escuelas.

⁷ "A los señores suscriptores", *Observatorio Píntoresco*, 2ª Serie, nº 12, p. 96.

FICHA TECNICA:

TITULO: OBSERVATORIO PINTORESCO.

PERIODICIDAD: SEMANAL EN LA PRIMERA EPOCA Y CADA CINCO DIAS EN LA SEGUNDA EPOCA.

FECHA DEL PRIMER NUMERO: 31 DE FEBRERO DE 1837.

FECHA DEL ULTIMO NUMERO: 30 DE OCTUBRE DE 1837.

PRECIO: 4 REALES AL MES.

MEDIDAS: 30 X 21,5 cm.

NO DE PAGINAS: 8 PAGINAS A 2 COLUMNAS.

IMPRESA: COMPAÑIA TIPOGRAFICA.

DIRECTOR: BASILIO SEBASTIAN CASTELLANOS.

EDITOR: R. SOLA.

REDACTORES DE ARTICULOS SOBRE ARTE: BASILIO SEBASTIAN CASTELLANOS.

IDEOLOGIA: ECLECTICA

VII



3.2.2. NO ME OLVIDES: ORIGINALIDAD Y ROMANTICISMO.

Jacinto Salas y Quiroga, poeta romántico y colaborador de *El Artista*, es el fundador de *No me olvides*, publicación romántica y original que ve la luz por primera vez el 7 de mayo de 1837. Su proyecto es ambicioso y su calidad excelente.

Entre sus colaboradores se encuentran los que fueran creadores de *El Artista*, Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo, ocupándose el último de la parte artística junto a Calixto Ortega. El hecho de que Ochoa, Madrazo y Salas y Quiroga, además de otros escritores, hubiesen trabajado juntos en aquella primera publicación ilustrada puede hacer pensar en un objetivo y unas planteamientos excesivamente similares, en una especie de continuación. No es así.

No me olvides no tiene intención de seguir la línea de ninguna otra publicación en ningún aspecto y menos en el terreno ideológico, pues sus planteamientos son mucho más románticos que los de sus predecesoras.

3.2.2.1. La juventud y los contenidos culturales en la sociedad del momento.

No me olvides tiene personalidad propia y es, de todas las revistas que nacen en aquellos años, la más original y la que defiende los ideales más románticos, representados en la juventud. Una postura coherente porque, como dice Llorens, la "tónica juvenil era la propia del romanticismo, como lo fue de todos los movimientos innovadores, políticos y literarios, a partir de la revolución francesa."⁸

Por eso, *No me olvides*, exalta desde el principio la acción y función de esa juventud:

"Los jóvenes del día, en cuya alma hierve el entusiasmo de la gloria, la sed de felicidad propia y ajena, no permanecen fríos espectadores de la encarnizada lucha en que se disputan la posesión del mundo el fanatismo y la ilustración. La noble juventud de nuestros tiempos está dividida en dos preciosas partes, una que dice, otra que hace, una que imagina, otra que ejecuta, una que destruye obstáculos, otra que construye el edificio de la regeneración social.- Así que el mundo presenta en nuestros tiempos un espectáculo grandioso, sublime, una nueva generación alzada sobre muchas generaciones, el germen de la aventura social dominando el universo corrompido."⁹(sic)

⁸ Llorens, Vicente: *El romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1989, p. 286.

⁹ *Prospecto de No me olvides*. Reprod. en Cabañas, Pablo: op. cit., p. 25.

La importancia que Salas y Quiroga da a la literatura y al arte queda también clara en el Prospecto. Si otras publicaciones estudiadas anteriormente parece que quieren excusarse ante el público por ocuparse de temas que pueden parecer superficiales en un conflictivo momento político, en este caso es diferente. El autor tiene muy claro que cada cual lucha con sus propias armas, pero los objetivos son comunes:

"Destruir rivalidades mezquinas, aumentar los sanos principios de la fraternidad, extinguir odios nacidos tal vez de mala inteligencia, sofocar el mal bajo todas sus formas, descubrir el bien que existe en todo lo creado, he aquí una obra inmensa, la obra que han acometido los jóvenes del día. A cada cual su parte; esgriman unos el acero, traduzcan otros en palabras de consuelo y vida sus inspiraciones de ventura; pero nadie permanezca sin poner su parte de trabajo en esta obra colosal."¹⁰(sic)

Los objetivos que *No me olvides* se propone cumplir desde el principio quedan perfectamente definidos en su declaración de intenciones: la defensa de la literatura y de los ideales románticos. Para encargarse de esa tarea están los jóvenes, a los cuales ensalza de nuevo defendiéndolos de sus detractores:

"He aquí llegado el día en que, indignados de las atroces calumnias con que seres vulgares cubren el nombre de los jóvenes del siglo, infaman la virtud mas pura, insultan la mas santa de las causas, nos presentamos nosotros con osadía á plantar el pendón sagrado que reúne á los entusiastas defensores de la juventud ofendida, de la juventud calumniada, de la juventud cuyo corazón contesta con sus

¹⁰ Ibidem.

virtudes y generosidad á la detracción y la impostura."¹¹(sic)

La literatura es la gran protagonista de la publicación, aunque como veremos más adelante también el arte tenga un lugar en sus páginas. A ella se otorga un valor trascendental y se critica que durante mucho tiempo haya sido vista tan sólo como objeto de puro entretenimiento:

"Era mengua de los siglos, escarnio de las generaciones, el ver que la literatura de *todas* las edades era solo un juguete, un pasatiempo, el placer de un instante, cuya huella se borraba entre los hombres cual se borra en el cielo la huella de la luna. Hombres insignes llamaron á la poesía recreo de la imaginación, y solo en nuestros tiempos de filosofía y observación se ha descubierto que la misión del poeta es mas noble, mas augusta."¹²(sic)

3.2.2.2. Romanticismo, cristianismo y otros valores.

Esa misión mencionada es, para Salas y Quiroga, la de consolar en medio de las desgracias, con un trasfondo de entrega a los demás que nos recuerda los principios más puros de cristianismo, presentes siempre en el texto. El rechazo al clasicismo no es una cuestión puramente estética, también lo es religiosa:

¹¹ "Editorial", Reprod. en Cabañas, Pablo: op. cit., p. 97.

¹² Ibidem, p. 97-98.

"Y he aquí porque los jóvenes del siglo XIX han desechado las ficciones de la mitología, han quemado los ídolos del paganismo, y han derribado el templo de la rutina."¹³(sic)

El romanticismo, para este autor, es enormemente positivo. Es consuelo y paño de lágrimas, es símbolo de perdón y de unión, es pureza, es virtud. No tiene nada que ver con lo que sus detractores quieren mostrar. El romanticismo no es ni la "fantasmagoría" de espectros y cadalsos, ni la violenta exaltación de todos los sentidos, ni la parodia del crimen, ni la apología de los vicios.

El espíritu del romanticismo es semejante al espíritu cristiano, y la misión que Salas le otorga está próxima a la de la religión, convirtiendo la literatura en una especie de apostolado:

"(...) las únicas espinas son el no poder contribuir mas á la felicidad humana, y las flores, las gotas de bálsamo que derramemos en los corazones doloridos. Y sin premio de nuestros afanes logramos secar las lágrimas de una madre que ha ofrecido la sangre de su hijo en el altar de la patria, si logramos distraer el dolor del que ha visto talado sus campos, incendiada la mansión paterna por los defensores de los abusos y la maldad, si logramos un simple recuerdo de gratitud de esos jóvenes que crecen, y en cuya alma anhelamos imprimir el sello de la virtud y de la fraternidad, bien pagados por cierto quedaremos (...)." ¹⁴(sic)

¹³ Ibidem, p. 98.

¹⁴ Ibidem.

En cuanto a la extendida idea de que el romanticismo es fuente de todos los males que vive la sociedad española del momento, Fernando Vera se encarga de desmentirlo en un artículo. En él trata de demostrar que lo que ocurre en el país es consecuencia de lo acaecido en el siglo anterior. Entonces fue cuando la sociedad se desplomó, y ahora ha sido necesario partir de "escombros y sangre".

La crítica que recibe esta escuela literaria por su vinculación con el crimen es otro gran error, según *No me olvides*, porque el romanticismo:

"(...) no recomienda el crimen, aunque lo pinte con sus colores mas negros, antes bien le hace víctima de sí mismo entregándole á mil pasiones contrarias para que lo despedacen y aniquilen á la vez."¹⁵(sic)

Con todo ello, Vera deja bien claro que el romanticismo es moral y no es el único responsable de la "desmoralización" que se va apoderando de la sociedad del momento, como afirman sus detractores. Esta es la línea defendida por *No me olvides* a través de los distintos artículos publicados.

Por su actitud ante el romanticismo, *No me olvides* recibe innumerables críticas de los sectores más intolerantes de la sociedad española, según comenta Jacinto Salas y

¹⁵ Vera, Fernando: "Moralidad del romanticismo", *No me olvides*, nº 6, 11 de junio de 1837, p. 3.

Quiroga en el artículo que firma con motivo de la aparición del segundo tomo¹⁶. Pero ni su editor ni sus redactores cambian por ello su discurso.

¹⁶ Salas y Quiroga, Jacinto de: Sin Título. *No me olvides*, tomo II, nº 27, 5 de noviembre de 1837, p. 1-2.

FICHA TECNICA:

TITULO: NO ME OLVIDES

PERIODICIDAD: SEMANAL (SALE LOS DOMINGOS).

FECHA DEL PRIMER NUMERO: 7 DE MAYO DE 1837.

FECHA DEL ULTIMO NUMERO: 11 DE FEBRERO DE 1838.

PRECIO: 4 REALES AL MES EN MADRID Y 5 REALES AL MES EN PROVINCIAS.

MEDIDAS: 20 x 14 cm.

Nº DE PAGINAS: 8 PAGINAS A 2 COLUMNAS.

IMPRESA: NO ME OLVIDES.

EDITOR Y DIRECTOR: JACINTO DE SALAS Y QUIROGA.

REDACTORES DE ARTICULOS SOBRE ARTE: JACINTO DE SALAS Y QUIROGA, PEDRO DE MADRAZO, FERNANDO VERA, JUAN ESTANILLO, ANTONIO DE ZABALETA, SEBASTIAN LOPEZ DE CRISTOBAL.

IDEOLOGIA: ROMANTICA

3.2.3. MUSEO ARTISTICO Y LITERARIO: LA BREVE VIDA DE UNA PUBLICACION ROMANTICA.

El día 1 de junio de 1837 nace el *Museo Artístico y Literario*, de cuya aparición da noticia *No me olvides* en su N^o 5, concediéndole grandes elogios por sus producciones y recomendando al pueblo su lectura aunque lamenta que la parte material no esté a la altura de sus textos:

"Tenemos á la vista el primer número de nuestro nuevo cofrade el *Museo artistico y literario*, que salió á la luz el 1^o del actual. Recomendamos al pueblo tan precioso periódico.= Todo en él es digno de elogio. La parte material es sin embargo menos bella de la que merecen las hermosas producciones que contiene."¹⁷(sic)

Al igual que el *Observatorio Pintoresco*, no llega a publicar Prospecto, pero no lo hace para diferenciarse de los demás periódicos del mismo género, ni para criticarlos, como hiciera Basilio Sebastián Castellanos. El *Museo Artístico y Literario* reconoce el mérito de quienes antes intentaron hacerse un lugar en el mundo periodístico de la época.

¹⁷ *No me olvides*, n^o 5, 4 de junio de 1837, p. 8.

3.2.3.1. Pesimismo ante la falta de expectativas.

El momento no es el más apropiado para publicar una revista de estas características, como ya hemos dicho en otras ocasiones, pero *El Museo Artístico y Literario*, aun reconociéndolo, quiere intentarlo. Dice no tener la presunción de creer conseguir el éxito cuando otros colegas han fracasado, pero quiere correr ese riesgo:

"(...) lo que hay en esto es que somos jóvenes, entusiastas por las letras y las artes, y que ha bastado un rayo de esperanza, la idea sola de la posibilidad del triunfo, para que nos arrojemos á la arena, con mas deseos de luchar que esperanzas de obtener la victoria."¹⁸(sic)

El optimismo no es una de las virtudes de los fundadores de esta publicación, como podemos ver. Han visto fracasar muchas revistas del mismo tipo y no quieren hacerse demasiadas ilusiones. No les falta razón, pues pocas semanas después también desaparece la suya, la que menos números imprime de cuantas hemos analizado a lo largo de este trabajo. No sabemos si el pesimismo de sus creadores contribuyó a su fracaso, pues parece que se rindió muy pronto ante unas dificultades conocidas de antemano.

¹⁸ "Al Publico", *Museo Artístico y Literario*, nº 1, 15 de junio de 1837, p. 1.

3.2.3.2. El espíritu crítico.

Los temas tratados por el *Museo Artístico y Literario* no son diferentes de los ya vistos en otras ocasiones: historia, arte, literatura y conocimientos útiles. Excluye además las cuestiones políticas y concede una gran importancia a las ilustraciones:

"Nuestras estampas tendrán por asunto monumentos y edificios de los mas notables, prefiriendo los españoles; hechos históricos y composiciones insertas en el periódico, pero con mayor frecuencia, escenas de aquellas piezas dramaticas, que mas y mejor exito tengan, figurines y decoraciones de las mismas y retratos de aquellos autores, artistas y actores contemporaneos, que por su celebridad nos parezcan interesantes."¹⁹(sic)

Entre sus redactores se encuentran conocidos románticos como José Fernández de la Vega y Patricio de la Escosura, fundadores del *Liceo Artístico y Literario*. El segundo publica un artículo en el cual critica el teatro neoclásico, que había nacido para acabar con los vicios adquiridos por el género dramático en España, debido a causas externas.

Según comenta Escosura, los críticos se empeñaron en aclimatar en España, más que el teatro griego, el teatro clásico francés. Esto resultaba absurdo, porque el

¹⁹ Ibidem.

carácter español no puede aceptar normas tan rígidas:

"El calor de la imaginacion oriental de los españoles, hombres de mas sensaciones que racionios, no podia, no pudo, no podrá nunca avenirse, con la rigida estrechez de la escuela de Aristóteles."²⁰(sic)

Con ello Escosura reconoce el carácter romántico español y, aunque en ningún momento se refiere al romanticismo, toma postura a favor de éste desde el momento en que critica al neoclasicismo - que no al clasicismo -, por la oposición que suponen las dos escuelas literarias y artísticas.

Lástima que *El Museo Artístico y Literario* apenas tuviese tiempo de expresar sus ideas. Solamente consiguió sobrevivir nueve semanas, pero su espíritu crítico está presente en muchos de sus artículos.

La defensa de la juventud literaria española - tan criticada desde diversos ámbitos de la sociedad - es uno de sus objetivos, como demuestra un artículo firmado por Nicomedes Pastor Diaz:

"Porque se le ha hecho un grave cargo a la juventud de su esterilidad y de su abandono, se ha pretendido ridiculizar su tendencia ideal y poética en medio de un siglo tan eminentemente material y positivo, y ha sido mirada por muchos con una especie de compasion despreciativa la aparicion simultánea de tantos

²⁰ Escosura, Patricio de la: "Decadencia y mal gusto.- Nacimiento del clasicismo", *Museo Artístico y Literario*, nº 9, p. 79.

jóvenes literatos (...) y finalmente la publicacion de cuatro ó cinco periódicos exclusivamente literarios en una capital en que no pasan de otros tantos los periódicos políticos."²¹(sic)

Los textos publicados en el *Museo Artístico y Literario*, en prosa o en verso, son de autores románticos, y entre sus colaboradores artísticos se encuentran pintores como Antonio María Esquivel. Prácticamente podemos considerar a esta publicación como un antecedente del *Liceo Artístico y Literario*, pues es obra del mismo círculo de artistas y escritores. De hecho, algunos de sus artículos los encontramos después en la revista que nació para difundir los principios de la institución creada por José Fernández de la Vega.

²¹ Pastor Díaz, Nicomedes: "Del movimiento literario en España", *Museo Artístico y Literario*, nº 5, 29 de junio de 1837, p. 33-34.

FICHA TECNICA:

TITULO: MUSEO ARTISTICO Y LITERARIO.

PERIODICIDAD: SEMANAL (SALE LOS JUEVES).

FECHA DEL PRIMER NUMERO: 1 DE JUNIO DE 1837.

FECHA DEL ULTIMO NUMERO: 27 DE JULIO DE 1837.

PRECIO: 3 REALES NUMEROS SUELTOS.

MEDIDAS: 23,5 X 17 cm.

Nº DE PAGINAS: ENTRE 8 Y 12 PAGINAS A 2 COLUMNAS.

IMPRESA: COMPAÑIA TIPOGRAFICA.

EDITOR: R. MARTINEZ.

REDACTORES DE ARTICULOS SOBRE ARTE: JOSE FERNANDEZ DE LA VEGA.

IDEOLOGIA: ROMANTICA.

VIII

El Siglo

HEMEROTECA
MUNICIPAL

XIX.

De Enero de 1837 a Marzo de 1838.



Entrega 7.

~~Madrid, Febrero de 1838.~~

Imprenta de don Narciso Sanchez, calle de Jardines, núm. 36.

3.2.4. EL SIGLO XIX: LA ILUSION POR EL PROGRESO.

El *Siglo XIX*, obra de Francisco Fernández Villabril, aparece el 1 de enero de 1837, según Hartzenbusch, quien dice también que las 278 páginas del primer año pueden ser consideradas como un conjunto de ensayos literarios²². Sin embargo, hemos comprobado que el primer número de esta publicación no corresponde a enero, sino al 7 de septiembre de 1837. Esta información la confirma además el *Diario de Madrid*:

"Este periódico sale á la luz constantemente el jueves de cada semana: consta de dos pliegos de impresion adornados con viñetas grabadas en madera por artistas españoles. La entrega 3ª sale el jueves 21 (...)." ²³(sic)

Luego Hartzenbusch cometió un error a la hora de fechar esta revista y éste se ha ido transmitiendo por la portada del ejemplar que contiene la Hemeroteca Municipal de Madrid, como podemos comprobar en la ilustración (VIII).

²² Hartzenbusch, Eugenio: *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*. Reimp. facs. Madrid: Biblioteca Nacional/Ollero & Ramos, 1993, p. 53.

²³ "El Siglo XIX", *Diario de Madrid*, nº 893, 21 de septiembre de 1837, p. 4.

3.2.4.1. Un futuro esperanzador: juventud y progreso.

El *Siglo XIX* toma el nombre de su propio momento histórico por ser éste un período de transición entre el pasado que se olvida y un futuro esperanzador, cuyos primeros síntomas comienzan a manifestarse. Cuando el periódico ve la luz la guerra entre carlistas e isabelinos todavía azota el país, pero según Fernández Villabrilie, llegará el momento de la paz y con ella el inicio de una nueva era.

Al igual que otras publicaciones semejantes, valora el papel que ha de jugar la juventud en ese prometedor futuro, pero sin caer nunca en actuaciones exaltadas, moviéndose siempre en la moderación y en unos límites que no se deben traspasar. Porque lo que esos jóvenes amantes del arte y la literatura desean es:

"(...) imitar á los grandes hombres que hoy celebra la historia, quieren resucitar el siglo de oro de nuestra literatura, lidiar en defensa de sus mas sanos principios y ayudarse mutuamente á subir la escarpada senda que conduce al tiempo de la inmortalidad."²⁴(sic)

Jóvenes, además, son quienes llevan a cabo este proyecto, esta nueva publicación nacida de la ilusión y el deseo de transformar las cosas mediante la cultura y la

²⁴ Fernández Villabrilie, Francisco: "Siglo XIX", *Siglo XIX*, nº 1, 7 de septiembre de 1837, p. 15.

instrucción.

3.2.4.2. El valor del romanticismo como forma de expresión de una nueva generación.

Curiosamente, a pesar de esa llamada a la moderación y el temor a la exaltación, el *Siglo XIX* es una publicación romántica y alude ya en sus comienzos a esos grandes mitos del romanticismo que son la Edad Media y los aspectos heroicos del pasado, en relación con esa misma juventud:

"Los siglos que no existen nunca han estado para ellos desprovistos de prestigio y de gloria, así que resucitarán las hazañas ocultas de nuestros mayores, reproduciendo escenas caballerescas de la edad media, y rasgos heroicos de que abunda tanto nuestra historia."²⁵(sic)

Más adelante, Fernández Villabril, en el texto que escribe con motivo del inicio del año 1838, exalta de nuevo las virtudes del siglo, los muchos cambios políticos y sociales que se han sucedido y la importancia del progreso. Se está produciendo una revolución en todo el mundo y en todos los ámbitos y la literatura no queda a la zaga. Es al referirse a ella cuando el autor defiende abierta y claramente el romanticismo,

²⁵ Ibidem.

especialmente a los románticos españoles que, adoptando el estilo y la forma de los escritores del siglo XVI, resucitan las leyendas y los romances de la Edad Media.

Para el director del *Siglo XIX*, todo esto va unido a la época, al momento histórico. El público, al principio, se extraña con las nuevas producciones literarias, pero luego las acepta. Los escritores españoles no hacen más que seguir la corriente extendida en otros países en un tiempo de cambio:

"La juventud española se lanza á la gloriosa palestra, hace competir sus obras con las de los mas famosos escritores extranjeros, é intenta elevar á su patria a la altura que ocupó en otro tiempo el mundo civilizado. ¿Y por qué no ha de ser así? ¿Acaso el ingenio de los Españoles es menos aventajado y audaz ahora que lo fué en siglos anteriores?." ²⁶(sic)

Después el fundador del *Siglo XIX* se refiere ya directamente a la importancia que el romanticismo tiene para ese momento histórico, porque esta escuela no va necesariamente acompañada de la exageración y el horror:

"(...) la mayoría de nuestros poetas ha sabido ya mejorar y dar su valor verdadero al romanticismo: han sabido instruir al pueblo sin viciarle. Nuestros jóvenes trovadores han acreditado ya que pueden escribir con entusiasmo las hazañas de nuestros héroes, presentar la sociedad actual como ella es en sí, y desenvolver un gran pensamiento moral, sin manchar sus cuadros con sangre y horrores

²⁶ Fernández Villabril, Francisco: "19 de Enero de 1838", *Siglo XIX*, nº 1, 4 de enero de 1838, p. 3.

exagerados é indecorosos."²⁷(sic)

Pero pervive su miedo a las tendencias más radicales en el seno del movimiento, volviendo de nuevo sobre la importancia de mantenerse dentro de una moderación si se quiere contribuir verdaderamente al progreso, y llama especialmente la atención a la prensa:

"Ellos deben trazar la senda de moderacion que han de seguir tantos como desean imitarles; particularmente aquellos que al consagrar sus periódicas tareas a la ilustracion de sus contemporáneos pretenden seguirlos en su gloriosa marcha. La juventud actual es feliz por florecer en un tiempo en que los buenos principios en artes y ciencias triunfan de los partidarios de la ignorancia y de la preocupacion, y mas dichosa todavia por hallarse animada de aquel fuego sublime, de aquel noble entusiasmo que incita á las grandes empresas, y promueve las obras maravillosas."²⁸(sic)

Las intenciones del *Siglo XIX* eran buenas y su ilusión grande, pero la realidad española le lleva pronto al fracaso. En marzo de 1838 la publicación cambia de propietario, ocupándose de su dirección Manuel Antonio de las Heras y Agustín Azcona, que transforman su estructura y cambian el título. Nace así una nueva publicación: *El Panorama*.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

3.2.4.3. El grabado.

El grabado tiene una gran importancia para el *Siglo XIX* porque esta revista se considera a sí misma artística no por los artículos que publica sobre esta materia sino por el hecho de incluir ilustraciones en sus páginas.

La calidad de las estampas es relativamente buena y abarca una amplia temática, dominando la ilustración de textos literarios o históricos, aunque también hay un lugar para las vistas de ciudades monumentales, las reproducciones de edificios antiguos y el retrato de algún pintor. No obstante, su objetivo no es difundir el arte entre los lectores, como ocurre con otras publicaciones de este género, sino amenizar sus páginas y contribuir al progreso del grabado en España.

FICHA TECNICA:

TITULO: SIGLO XIX.

PERIODICIDAD: SEMANAL (SALE LOS JUEVES).

FECHA DEL PRIMER NUMERO: 7 DE SEPTIEMBRE DE 1837.

FECHA DEL ULTIMO NUMERO: 22 DE MARZO DE 1838.

PRECIO: 4 REALES AL MES EN MADRID, 6 REALES AL MES FRANCO
PORTE EN PROVINCIAS. 2 REALES LOS NUMEROS SUELTOS.

MEDIDAS: 20,5 x 14,5 cm.

Nº DE PAGINAS: 16 PAGINAS A 2 COLUMNAS (SALVO LOS NUMEROS
1 Y 2 QUE NO ESTAN DIVIDIDOS EN COLUMNAS).

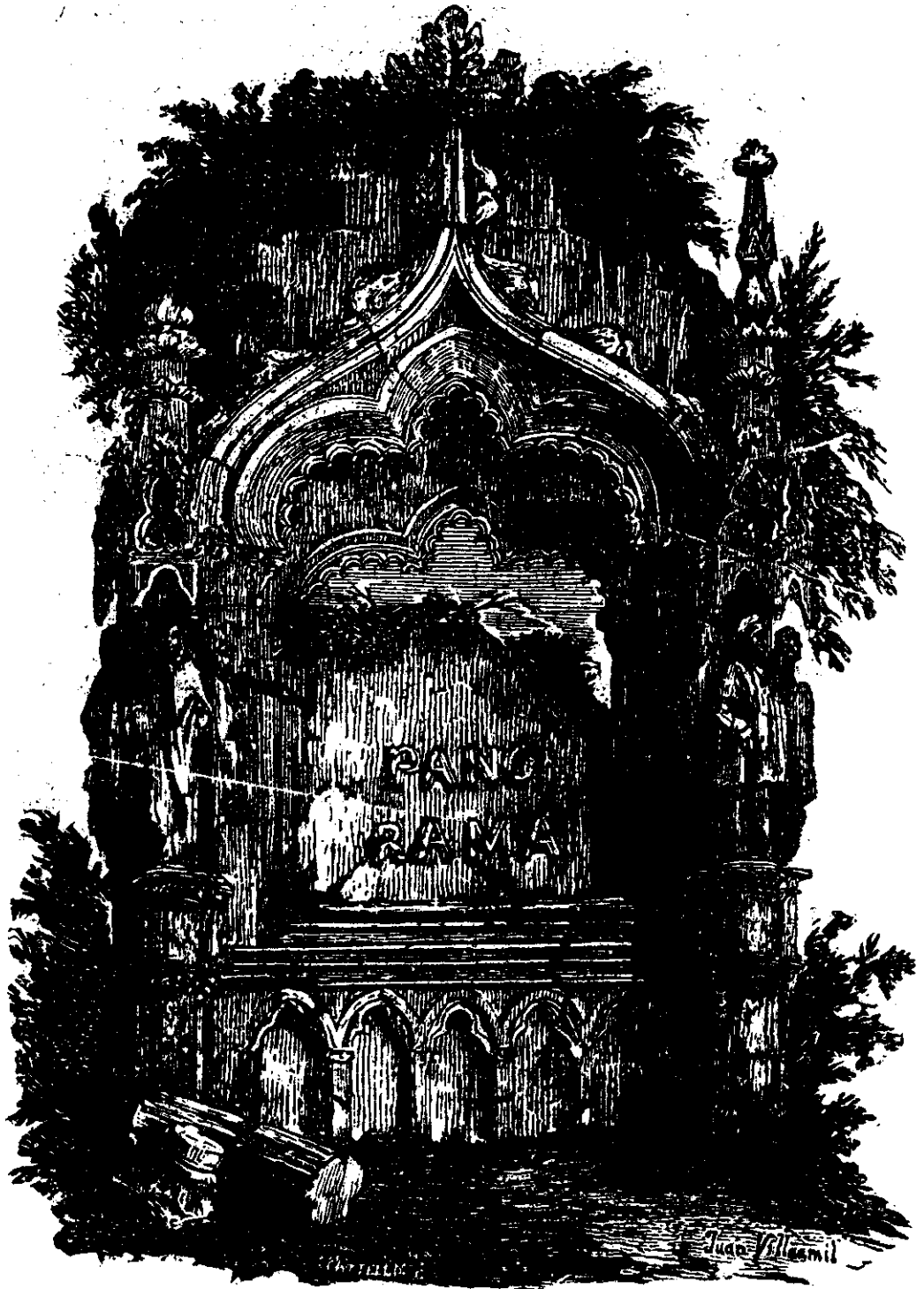
IMPRESA: NARCISO SANCHIZ.

DIRECTOR: FRANCISCO FERNANDEZ VILLABRILLE.

EDITOR: CLEMENTE DIAZ (HASTA FEBRERO DE 1838), LUEGO
NARCISO SANCHIZ.

REDACTORES DE ARTICULOS SOBRE ARTE: BASILIO SEBASTIAN
CASTELLANOS.

IDEOLOGIA: ROMANTICA MODERADA.



3.2.5. *EL PANORAMA*: UNA TEMATICA AMENA Y VARIADA PARA ILUSTRAR AL PAIS.

En marzo de 1838 el *Siglo XIX* cambia de propietario y nace así una nueva publicación que, aunque se hace cargo de las suscripciones de la anterior, tendrá unas características muy diferentes. Esto queda claro desde el comienzo, con la aparición de un prospecto dirigido al público para exponer la nueva situación y el cambio de nombre:

"El periódico semanal *Siglo XIX* ha variado de propietario. Los sugetos que componen la empresa que lo ha adquirido, han resuelto suprimirlo y establecer otro nuevo; *EL PANORAMA* con el mismo precio, tamaño, número de láminas y pliegos de impresion, pero muy diferente en cuanto a la redaccion, papel, esmero en las estampas y tipografía, como lo prueba el ejemplar que acompaña á este prospecto."²⁹(sic)

El Panorama tendrá más suerte que su antecesor el *Siglo XIX*, manteniéndose hasta 1841 gracias a su estilo ameno y dinámico, objetivo prioritario de una publicación que busca, ante todo, entretener a un bajo precio. Ello no quiere decir que olvide la importancia de la instrucción pública, muy al contrario, la fomenta con una clara

²⁹ "Prospecto", *El Panorama*, 1838.

intención educadora y un sentimiento de misión, desde una ideología conservadora en cuestiones de moral, afirmando que sus páginas no se apartarán de la moral cristiana, ni introducirá doctrinas perniciosas, ni pensamientos ofensivos para la "ilustrada moral" o para padres de familia o educadores³⁰.

3.2.5.1. La crítica a la Ley de Prensa e Imprenta.

El Panorama es una publicación conservadora en algunos aspectos, como hemos dicho, pero es también rebelde y crítica, capaz de enfrentarse con aquello que considera injusto. Los comentarios que publica sobre las restricciones y limitaciones de la *Ley de Imprenta* son buena prueba de ello y demuestran una gran preocupación por la libertad de expresión.

Para *El Panorama* la nueva *Ley de Imprenta* se reduce a una cuestión puramente monetaria. Lamenta su escasez de medios económicos porque ésta le impide hablar de cuanto desee pagando "los cuarenta mil del pico, prevenidos por

³⁰ Los Redactores de *El panorama*: "*El Panorama*", *El Panorama*, nº 30, 25 de julio de 1839, p. 58.

la ley"³¹, una ley:

"(...) fea como todos los que piden dinero, se atraviesa y se opone, obligándonos á echar por otro lado. La pobrecita! Mas moderada no puede ser! Quien sabe si convendría que no lo fuese tanto! De todos modos... paciencia, si hay defecto! Las cosas son como son, lo mismo que los hombres; y recojamos velas, ya que no tenemos dos mil duros, y nos está por tanto, negado el derecho de llevar los destinos públicos á remolque de nuestras débiles, peladas y mal tajadas péñotas."³²(sic)

Una crítica tan clara a la *Ley de Imprenta* es extraña en una publicación de este género, pues éstas suelen mostrarse combativas sólo con las cuestiones que afectan al arte o la literatura directamente. Pero *El Panorama* afronta valientemente una cuestión que repercute claramente en todas las publicaciones periódicas, ya sean políticas o culturales.

Por otro lado esta revista es reacia a tratar cuestiones económicas, de hecho parece molestarle todo cuanto está relacionado con el dinero. Por eso, aun cuando anuncia desde el principio que va a ser una publicación barata, especifica que su objetivo no es obtener un beneficio económico, sino servir al público e instruirlo:

"(...) nosotros, lo mismo que todos los que escriben en periódicos, en España y en cualquier otra parte, no trabajamos por el mezquino interes de algunos centenares de

³¹ El Bachiller Sanson Carrasco: "El Panorama", *El Panorama*, nº 53, 2 de enero de 1840, p. 15.

³² Ibidem.

monedas, no, señores: lo hacemos por puro amor de la ilustracion, y en cumplimiento de la noble mision que nos ha sido encargada de acepillar, labrar, ajustar, ensamblar y pulir todos los elementos de la cultura pública, instruyendo á nuestros lectores, aunque haya entre ellos quien pueda enseñarnos á leer á nosotros."³³(sic)

Se aleja así *El Panorama* de las ideas burguesas de principios del siglo XIX, de una mentalidad comercial, para enlazar con la ideología cultural de la Ilustración en su función educadora.

3.2.5.2. El plagio sin pudor.

Algo que nos ha llamado mucho la atención es la sinceridad de *El Panorama* a la hora de confesar que copia artículos de otros periódicos sin citar la fuente de procedencia, autodenominándose "ladrón":

"Sepan, de paso, los que esto leyeren, si lo ignoran, que *El Panorama* es un *Ladron*, y que, número por número, está apropiándose cuanto encuentra por delante en otras publicaciones de este jénero, la mayor parte extranjeras con tal de que le parezca bueno. Y, en descargo de nuestras conciencias, añadiremos que se han dejado de citar al pié de muchos artículos nombres harto respetables en la república de las letras; para lo cual nos hemos autorizado con aquella famosa sentencia de Napoleon, que

³³ Los Redactores de *El Panorama*: art. cit., nº 30, 25 de julio de 1839, p. 59.

solía decir á menudo: *mal prendre c'est voler; bien prendre c'est conquérir*. El que no lo sepa que estudie."³⁴(sic)

Otras publicaciones también lo hacen, como sabemos, pero no lo dicen. Desconocemos si *El Panorama* confiesa su "pecado" en un arranque de sinceridad o por el temor a ser acusado por sus colegas de la prensa o por algún particular instruido que conoce el texto original y su procedencia. De cualquier manera el reconocimiento de esta cuestión es una aportación interesante desde el punto de vista periodístico.

3.2.5.3. El protagonismo de la ilustración en sí misma.

En la mayoría de las publicaciones literarias que estamos estudiando la ilustración está sometida al texto, de tal forma que muchas veces ésta es sólo el acompañamiento de un farragoso artículo en el cual se describe un monumento o se cuenta la vida de algún personaje célebre. *El Panorama* con su obsesión por resultar ameno, rompe con el protagonismo del texto sobre la imagen y acompaña los grabados de informaciones breves para evitar al lector "las pesadas menudencias que suelen ser inseparables de

³⁴ Ibidem, p. 58.

las descripciones"³⁵.

Su fin es entretener al público y la imagen tiene un gran valor para este fin, independientemente del texto que la acompañe o al cual se refiera. Por otro lado, también el grabado puede contribuir a elevar el nivel cultural del lector, ilustrándolo en materias para las que la imagen tiene tanto valor como la palabra.

³⁵ "A nuestros suscriptores": *El Panorama*, nº 23, 30 de agosto de 1839, p. 352.

FICHA TECNICA:

TITULO: EL PANORAMA.

PERIODICIDAD: SEMANAL.

FECHA DEL PRIMER NUMERO: 29 DE MARZO DE 1838.

FECHA DEL ULTIMO NUMERO: 13 DE SEPTIEMBRE DE 1841.

PRECIO: 4 REALES MENSUALES EN MADRID Y EN PROVINCIAS 18 REALES AL TRIMESTRE, 34 REALES POR MEDIO AÑO Y 60 REALES POR UN AÑO.

MEDIDAS: 21 x 16,5 cm.

Nº DE PAGINAS: 16 PAGINAS A DOS COLUMNAS.

IMPRESA: PASA POR VARIAS IMPRENTAS: NARCISO SANCHIZ, COMPAÑIA TIPOGRAFICA, I. SANCHIZ, HIJOS DE DOÑA CATALINA PIÑUELA. DESDE EL 30 DE ABRIL DE 1840 SE IMPRIME EN LA "IMPRESA DE EL PANORAMA".

DIRECTORES: ANTONIO MANUEL DE LAS HERAS, CONDE DE SANAFE, Y AGUSTIN AZCONA.

EDITOR RESPONSABLE: NARCISO SANCHIZ (HASTA 17 DE MAYO DE 1838) Y J. GUERRERO (DESDE 24 DE MAYO DE 1838).

REDACTORES DE ARTICULOS SOBRE ARTE: ANTONIO MARIA ESQUIVEL, BASILIO SEBASTIAN CASTELLANOS, "EL BACHILLER SANSON CARRASCO", JOSE MARIA VELARDE, "SERINGAPATAN" Y VARELA.

IDEOLOGIA: ECLECTICA.

EL LICEO

Artístico y Literario

ESPAÑOL.

PERIODICO MENSUAL,

Dedicado a S. M. la Reina Gobernadora

DOÑA MARIA CRISTINA DE BORBON.

Madrid:

Imprenta de la Compañía Tipografica.

1838.

3.2.6. EL LICEO ARTISTICO Y LITERARIO: ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL ECLECTICISMO.

El Liceo Artístico y Literario, institución de gran importancia en el Madrid romántico, nace en 1837 de las reuniones que celebraba José Fernández de la Vega en su propia casa. A medida que va ganando fama y prestigio, consigue la ayuda de personas influyentes y adineradas y los duques de Villahermosa ceden los salones de su Palacio para la celebración de sus reuniones y actos, mientras la misma María Cristina se convierte en protectora de la que será una de las más influyentes instituciones de la época en el terreno cultural.

En las reuniones de *El Liceo* se encuentran jóvenes inquietos que desean promocionar la cultura en la conflictiva sociedad española. La mayoría de ellos son defensores de la escuela romántica, como José Fernández de la Vega y Patricio de la Escosura, aunque muchos otros se inclinan más hacia el eclecticismo. De cualquier manera, su trascendencia fue tal que, en poco tiempo, prácticamente todos los componentes del mundillo cultural de la época formaban parte de esta institución, dividida

en distintas secciones: Literatura, Música, Arquitectura, Pintura, Escultura y *Adictos*. Todos sus socios contribuían al mantenimiento de la institución con sus trabajos literarios o artísticos, salvo en el caso de los *Adictos* que lo hacían mediante el pago de una cuota.

Sus sesiones consistían en lecturas poéticas, representaciones, conciertos e incluso exposiciones, consiguiendo una gran difusión gracias al interés de las distintas publicaciones especializadas que veían en la iniciativa de Fernández de la Vega un ejemplo de entrega al arte y a la literatura.

La directiva de *El Liceo* estaba formada por figuras relevantes de la época, como Escosura, Espronceda, Nicasio Gallego, Alcalá Galiano, Bretón de los Herreros, Romea, Esquivel, Álvarez, Zabaleta, Carnicer, y otros muchos, según consta en los textos aparecidos en muchas publicaciones de la época³⁶.

³⁶ Uno de los más interesantes es el publicado en el *Semanario Pintoresco Español* bajo el título "Sociedades literarias y artísticas. El Liceo", el 21 de enero de 1838. Es un extenso artículo sobre esta institución en el cual explica su fundación, objetivos y composición.

3.2.6.1. La primera etapa del *Liceo Artístico y Literario*: cultura y compromiso político.

El mismo fundador del *Liceo Artístico y Literario*, José Fernández de la Vega, es también el creador y director de la revista del mismo título que ve la luz a principios de 1838 y que se convierte en órgano de la institución. Un tiempo después hubo un cambio en la directiva de *El Liceo* y ello repercute, lógicamente, en la revista. Fernández de la Vega fue sustituido por Gaspar Remisa, cambiando la concepción ideológica de la publicación e iniciándose, según Simón Díaz, "una nueva etapa con un manifiesto en la que sus nuevos inspiradores - banqueros y aristócratas en su mayoría - adoptan una posición totalmente ecléctica ante la pugna entre clásicos y románticos"³⁷.

En sus comienzos *El Liceo Artístico y Literario* es una publicación claramente romántica y comprometida con su momento histórico, como demuestra la nota de agradecimiento de Fernández de la Vega -en el primer número de la revista- para todos aquellos que le han ayudado en esta aventura y en la creación de una institución necesaria para llevar a cabo una transformación intelectual capaz de completar la

³⁷ Simón Díaz, José: *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)*. Madrid: Instituto Nicolás Antonio, C.S.I.C., 1947, p. VI.

revolución general de la sociedad española. María Cristina, como cabeza visible del cambio, va a ser ampliamente elogiada en este texto, lo que demuestra las grandes esperanzas que estos jóvenes literatos y artistas depositaron en la regente.

En cuanto a los objetivos de la publicación, Fernández de la Vega los expone con claridad:

"(...) ostentará las flores mas selectas del talento literario con independencia y libertad, amenizando esta publicacion con una *crónica literaria y artística* nacional y extranjera, una *aureola literaria* compuesta de bellos trozos de literatura ya conocidos y que sea agradable poseer, y enriqueciéndola ademas con diseños litográficos y grabados de pintura, escultura y composiciones músicas alternativamente."³⁸(sic)

Patricio de la Escosura, colaborador de Fernández de la Vega en muchas de las actividades de *El Liceo* aporta nuevos datos sobre la ideología de la revista en una extensa Introducción en la que comenta la relación entre el desarrollo de la literatura y la política, repasando la historia española desde el siglo XVII hasta llegar al XIX, analizando el estado de las letras y criticando aquellos factores políticos que impidieron su desarrollo en el pasado.

³⁸ Fernández de la Vega, José: "Al público y mis amigos", *El Liceo Artístico y Literario*, tomo I, p. 3.

Escosura expone sus conclusiones: durante largo tiempo las letras no pudieron entrar en contradicción con los principios sancionados por el poder absoluto y ello repercutió en su desarrollo, pero aún así hubo períodos en los que a pesar de las trabas surgió una literatura ciertamente original. Los Borbones y la influencia francesa fueron también responsables de la opresión del genio español, por tratar de imponer algo que nada tenía que ver con el espíritu del país. El reinado de Carlos III fue una excepción, aunque sus aportaciones en el terreno cultural deberían haberse completado con una verdadera revolución social.

Patricio de la Escosura tampoco olvida mencionar la guerra entre isabelinos y carlistas, una lucha entre el futuro y el pasado, en la que es necesario comprometerse y tomar partido a favor del progreso y de la libertad:

"La guerra civil que sostenemos podrá, si se quiere, tener su origen en una cuestión de sucesión; pero lo que en ella se debate es indudablemente una cuestión política, mejor dicho, la cuestión social es su esencia. Sí: el pueblo español prodiga sus tesoros, derrama su sangre por el sostenimiento del trono de Isabel II, pero ese trono es la bandera, la garantía de las libertades del pueblo. No hay un solo español que no tenga profundamente grabada en su corazón la idea de que, á ser posible el triunfo del príncipe rebelde, la inteligencia se vería para siempre sofocada en España (...)." ³⁹(sic)

³⁹ Escosura, Patricio de la: "Introducción", *El Liceo Artístico y Literario*, tomo I, p. 8.

Para Escosura era necesario luchar, pero cada uno debía utilizar sus propias armas. La juventud pelea en algunos casos con las armas propias de la guerra, aunque también emplea las de la literatura porque ésta tiene gran fuerza como elemento de combate:

"Esa union íntima entre el pensamiento político de nuestra revolución y el interés de la literatura, esplica el ardor con que la juventud literaria se arroja á la arena poética, al mismo tiempo que la juventud guerrera escala los encumbrados montes de navarra para precipitar desde ellos al abismo al representante de la ignorancia."⁴⁰(sic)

En esta extensa Introducción Escosura tiene también presente la importancia de las letras en el contexto social, considerando que son un servicio para los ciudadanos: por eso tienen que ser reguladas. Es también necesaria la reunión de artistas y el intercambio de ideas, que dará como resultado un pensamiento único y dominante que contribuya a la obra de civilización del país. Precisamente en *El Liceo Artístico y Literario* se produce esa reunión de artistas; allí se da ese comercio de ideas:

"Difundir los conocimientos en las artes y letras es su objeto: la mas absoluta tolerancia, su máxima fundamental: ningun genero se proscrib en él; y si á alguno puede llegar á conceder preferencia sobre los demas, será al que yendo á buscar sus inspiraciones esclusivamente en la naturaleza, y desdeñando hacerse esclavo ó imitador, aspire con justos

⁴⁰ Ibidem.

títulos al renombre original de
español.⁴¹(sic)

En su preocupación por la unión e integración de las artes, Escosura muestra una clara inclinación romántica, patente luego en algunos de los artículos publicados por *El Liceo Artístico y Literario*. Pero la revista no hace más que transmitir lo que ocurre en el seno de su institución, una institución en la que desarrollan su trabajo los más notables representantes del romanticismo español y en la que se debaten las diferentes posturas ideológicas de artistas y literatos.

3.2.6.2. El eclecticismo de la segunda etapa.

El romanticismo inicial de *El Liceo Artístico y Literario* irá poco a poco transformándose en eclecticismo por la presión de los grupos más conservadores, temerosos siempre de aquello que puede parecer más radical. Pero en líneas generales los objetivos de la publicación se mantienen, aunque la sustitución de José Fernández de la Vega por Gaspar Remisa pone fin a los principios sobre los que fue creada la institución. Desde ese momento sus

⁴¹ Ibidem.

días están contados.

El artículo dirigido al público al iniciarse la segunda etapa muestra una gran preocupación por el arte y la literatura, por su función más allá del puro entretenimiento y por el compromiso del artista:

"Siente el artista en sí mismo la potencia creatriz, la necesidad de dar a luz á las inspiraciones que inflaman su alma; pero rara vez puede desentenderse de que estan sus obras destinadas á guiar á los otros hombres en el rumbo de la vida, á servirles de antorcha en medio de las escabrosidades que á la humana peregrinacion rodean (...). Si no hubiera espectadores, si no hubiera quien de sus afanes se aprovechara, habria artistas, mas no existirian las artes, porque estas son para provecho de la humanidad toda y no para vano solaz de los que ejercitan su sacerdocio."⁴²(sic)

Con estas palabras se otorga un valor social al arte y se ataca en cierta manera la libertad del artista, perdiendo validez "el arte por el arte". Esto repercute, en cierta manera, en *El Liceo Artístico y Literario*, pues también a la publicación se le atribuye una función social que puede poner en peligro su independencia:

"Para lograrlo han convenido los redactores en huir igualmente de todas las seducciones y escollos de la época, de todos los sistemas y de todos los fanatismos, adoptando empero las bellezas, las verdades y grandes designios que cualesquiera de estas escuelas encierre. Porque asi como en el movimiento político de europa suelen hallarse en perpetua lucha diversos principios activos, conservadores unos y

⁴² "Redacción del Liceo, al público", reprod. por Simón Díaz, José: op. cit., p. 42.

reformadores otros, destruyendo cada cual á veces el bien que hizo alguno de sus adversarios, así luchan también en el orbe intelectual contrarios elementos, cuya reconciliación será sin duda de mas provecho á las artes, que la soñada y absoluta victoria de uno de ellos (...)."43(sic)

En cuanto a las escuelas literarias y artísticas, *El Liceo Artístico y Literario* en esta segunda etapa no se decanta por ninguna. Entra en una fase de claro eclecticismo, afirmando que no va a ser ni romántico ni clásico, y que no combatirá a ninguna de las dos ideologías. Esta postura de no es totalmente nueva, porque ya Patricio de la Escosura en su Introducción se inclinaba por la tolerancia de las distintas escuelas. Pero ahora, con el excesivo sentido utilitario que se atribuye al arte, se está atacando la libertad creadora del artista, mientras su postura conciliatoria en cuanto a escuelas literarias o artísticas se incluye dentro de unas normas que no admiten la individualidad.

La evolución de *El Liceo Artístico y Literario* rompe con la ideología de sus orígenes, abandonando los ideales románticos para someterse a un eclecticismo equivalente al liberalismo moderado en política. Pero al perder su sentido inicial está sentando las bases de una rápida caída. Poco tiempo después esta publicación y la institución a la que representa desaparecen.

⁴³ Ibidem, p. 43.

FICHA TECNICA:

TITULO: EL LICEO ARTISTICO Y LITERARIO.

PERIODICIDAD: MENSUAL.

FECHA DEL PRIMER NUMERO: ENERO DE 1838.

FECHA DEL ULTIMO NUMERO: JULIO DE 1838.

PRECIO: 10 REALES AL MES EN MADRID Y 14 REALES EN PROVINCIAS Y EXTRANJERO FRANCO PORTE.

MEDIDAS: 20 X 13 cm.

IMPRENTA: COMPAÑIA TIPOGRAFICA.

DIRECTOR: JOSE FERNANDEZ DE LA VEGA (1ª EPOCA) Y GASPAR REMISA (2ª EPOCA).

REDACTORES DE ARTICULOS SOBRE ARTE: JOSE FERNANDEZ DE LA VEGA, ANTONIO MARIA ESQUIVEL, JOSE MUSSO Y VALIENTE, BASILIO SEBASTIAN CASTELLANOS, JUAN NICASIO GALLEGO, LUIS GONZALEZ BRAVO.

IDEOLOGIA: ROMANTICA (1ª EPOCA) Y ECLECTICA (2ª EPOCA).

ILUSTRACIONES:

I. PORTADA del primer tomo de *El Artista*, realizada por Carlos Luis Ribera, uno de sus muchos colaboradores en el terreno artístico. La ilustración refleja el carácter romántico de la revista gracias a la combinación del estilo gótico con un paisaje brumoso e irreal, iluminado en su parte superior para insertar el nombre de la publicación.

II. PORTADA del segundo tomo de *El Artista* realizada por J.B., según consta en una nota de los editores (ignoramos a que grabador corresponden estas iniciales pues no coinciden con las de ninguno de los habituales colaboradores de la publicación), en la cual dicen que su objeto es el de presentar a los lectores "en un ingenioso capricho de artista, combinados en agradable conjunto los diferentes caracteres de las arquitecturas griega, romana, gótica, árabe, plateresca o del renacimiento y churrigueresca"(tomo II, p. 216). Parece que la revista se empieza a inclinar hacia un cierto eclecticismo.

III. PORTADA del primer tomo del *Semanario Pintoresco Español* que nos recuerda ligeramente a la de *El Artista*, especialmente por ese sol central en el cual se inserta

el título de la revista, pero la combinación de elementos arquitectónicos de diferentes estilos -aunque predomine el gótico- denota su eclecticismo. Los escudos de la parte superior indican su interés por todo lo español. La calidad de impresión es muy inferior a la de la publicación de Ochoa y Madrazo.

IV. El *Semanario Pintoresco Español* importó una prensa mecánica para facilitar la impresión conjunta de texto e imagen. Tan orgulloso se sentía de ésta innovación que publicó un artículo sobre sus grandes cualidades para la reproducción, además de una descripción detallada de las partes que la componen, todo ello acompañado de una ilustración que ocupa una página completa del nº 118, del 1 de julio de 1838.

V. PORTADA del segundo tomo del *Semanario Pintoresco Español*. Ha sido dibujada por José Abrial y en ella observamos una clara combinación de los distintos estilos arquitectónicos nacionales. El gótico ha sido ya totalmente relegado.

VI. La PORTADA del *Observatorio Pintoresco* sigue la línea marcada por las anteriores publicaciones, con una clara

inclinación hacia el romanticismo, tanto por su estilo como por la ejecución. Se aproxima mucho más a *El Artista* que al *Semanario Pintoresco Español*, aunque el contenido de la revista es muy diferente del de las anteriores.

VII. La PORTADA de *No me olvides* es absolutamente original y no tiene intención de imitar a las de las anteriores publicaciones. Ha sido dibujada por uno de los editores de *El Artista*, el pintor Federico de Madrazo, colaborador artístico de la nueva revista, y en ella se define claramente el espíritu romántico que la alienta.

VIII. PORTADA del *Siglo XIX* dibujada por Gómez y grabada por Castelló, uno de los colaboradores artísticos más fieles de ésta y otras revistas de la época. El espíritu de progreso que anima a los editores está representando en ese ángel anunciador que lleva una corona de laurel en su mano, símbolo del triunfo que se avecina.

IX. PORTADA de *El Panorama* dibujada por Juan Villaamil en la misma línea de las publicaciones de este género. Ha sido grabada por Castelló y en ella observamos una combinación de diferentes estilos arquitectónicos rodeados por una espesa vegetación con ciertas

connotaciones románticas, aunque como veremos la publicación se inclina más hacia el eclecticismo.

X. La PORTADA de *El Liceo Artístico y Literario* prescinde de la imagen y su único elemento decorativo son unas pequeñas florecillas bordeando la página. Es muy sobria. En esa misma portada se dedica la revista a la Reina Gobernadora, uno de los miembros *Adictos* del *Liceo*, como sabemos.

*II. LA INFORMACION ARTISTICA EN LAS REVISTAS
ILUSTRADAS DE LITERATURA Y ARTE.*

4. EL ARTISTA

4.1. EL SIGNIFICADO DE LAS BELLAS ARTES EN UNA SOCIEDAD CIVILIZADA.

El Artista es, de todas las publicaciones que hemos estudiado, la que más espacio dedica a las distintas ramas del arte, mostrando gran preocupación por el significado que tienen en la sociedad del momento.

Ya en su primer número inicia lo que será una sección fija durante mucho tiempo - aunque sin periodicidad concreta - en la que Valentín Cardedera, bajo el enunciado *Bellas Artes*, pasa revista a la historia del arte español, comentando su evolución y destacando aquellas obras que por su valor histórico o artístico son para él dignas de mención.

La introducción de este primer texto dedicado a las Bellas Artes define perfectamente la importancia que éstas tienen para *El Artista*:

"Son las bellas artes con respecto a los hombres, dice Hermes Trismegisto, lo que los rayos del sol son respecto á la naturaleza. Es el buen gusto su maestro, la armonía su regla y su término la gloria. Son la expresion mas sensible, la forma mas harmoniosa de todos nuestros deseos, de todos nuestros pesares, de todos nuestros contentos. Su influencia ha

creado en este mundo otro nuevo, mas pomposo en cierto modo y mas magnifico que el primero, porque en él egercen las ilusiones un imperio soberano, y gozan los sentidos un mágico deleite y el alma se engolfa en vagas y dulces meditaciones."¹(sic)

Pero, además de su carácter sublime y trascendental, también les otorga Cardedera un sentido utilitario desde el punto de vista histórico, ya que transmiten a la posteridad los usos y costumbres del pasado o las semblanzas de los grandes personajes. Son estos dos aspectos de las artes, el estético y el histórico, los que ya nunca olvidará *El Artista* en los artículos que publica.

Por todo ello, Valentín Cardedera lamenta que muchas de las obras del pasado hayan desaparecido por distintos motivos, como la apatía y la ignorancia, privando así a las generaciones futuras de su disfrute y conocimiento.

4.1.1. La conservación de las obras de arte.

La preocupación de *El Artista* por la conservación del arte va a ser una constante, llamando la atención desde

¹ Cardedera, Valentín: "Bellas Artes", *El Artista*, tomo I, nº 1, p. 2.

sus páginas a instituciones y a particulares para que protejan las obras de arte. Además, cuando la publicación ve la luz éste es un tema de gran importancia y ciertamente polémico. A causa de las medidas tomadas desde el Gobierno para reducir el número de congregaciones religiosas, muchos conventos han quedado abandonados y, tanto los edificios como las obras que contienen en su interior, corren serio peligro si nadie lo remedia.

Cardedera publica un interesante artículo al respecto, reconociendo que el Gobierno ha tomado medidas para la protección de esas obras artísticas, pero quiere llamar la atención para que todas se cumplan escrupulosamente:

"La experiencia nos ha hecho ver, en las pasadas épocas, cuanto se han eludido las providencias del gobierno, alguna culpa han tenido las autoridades y gefes de provincia, entre los cuales, pocos son los que dan mucha importancia á estas cosas y los que tienen toda la cultura necesaria para apreciar lo bello, aunque adornados por otra parte de otros talentos y méritos útiles al estado."²(sic)

La elección de personas vinculadas directamente al mundo del arte no fue una solución en el pasado, pues aquellos que se llamaban arquitectos, pintores, escultores o algunos profesores distinguidos, dejaron perder muchas piezas de valor porque no se ajustaban a sus cánones

² Cardedera, Valentín: "Belllas Artes. Sobre la conservacion de los Monumentos de Arte", *El Artista*, tomo II, nº 19, p. 217.

estéticos. También contribuyó a la pérdida de algunas obras la poca vigilancia y falta de honradez de algunos empleados y depositarios, según Cardedera.

Sería lamentable que la intolerancia o la negligencia causasen de nuevo daños irreparables al arte español. Por eso *El Artista* da la señal de alarma y pide al Gobierno el envío de expertos y amantes del arte a las provincias afectadas, además de aconsejar que se incluyan literatos y "personas doctas" en esta misión:

"Estos deberían recorrer (en las provincias en que fuera posible) todos los conventos y monasterios, sobre todo, los que están en despoblado; dirigir la traslacion ó transporte de los objetos ó admovibles: indicar las providencias necesarias para la conservacion de algunos objetos inmuebles como algunos altares de mérito, sillerías de coro, sepulturas y depósitos antiguos y otras muchas cosas interesantes, que tal vez pasando á poder de arrendatarios ú otros poseedores, se menoscaben ó absolutamente se destruyan para formar viviendas ó almacenes, etc."³(sic)

El Artista siempre se hace eco de las decisiones oficiales que afectan a las Bellas Artes. Una de las polémicas del momento es la provocada por la ley que ordena la demolición de algunos conventos de Madrid, motivo por el cual el crítico Pedro de Madrazo escribe un combativo artículo exponiendo su opinión al respecto:

"Nuestro propósito al escribir este artículo no es atacar la propuesta de la junta encargada de destinar los conventos, por la sola razon de

³ Ibidem, p. 218.

ser agena de los fines de utilidad pública y opuesta á las necesidades del estado, pues evidentemente es mas gravosa la demolicion de los conventos *amagados* que su conservacion, sino porque este sacrificio que se hace de las obras del genio á las ideas mercantiles y á la bastarda deidad de lo positivo, será la terrible sentencia por la que se verán proscritos de entre nosotros los sentimientos de la poesía, los últimos suspiros de las artes moribundas, las únicas letras de oro que engalanan las páginas de la arquitectura española."⁴(sic)

Madrazo defiende muy especialmente los conventos de *San Felipe el Real*, *La Merced* y *La Trinidad*, lamentando el afán de destrucción que existe en un país en el que lo realmente necesario es construir. Teme, además, que este tipo de decisiones se extienda a otros lugares por el afán especulativo del momento:

"Bajo otro aspecto aun mas triste debemos tambien considerar este asunto. A la demolicion de los buenos templos de la capital, seguirá la de los demas que por todas partes embellecen nuestra Península: porque con el objeto de especulacion no se hallará un motivo para que subsista en pie el S. Gerónimo de Madrid; y por la misma causa el S. Juan de los Reyes de Toledo (...)." ⁵(sic)

El autor afirma temer por el destino de obras tan significativas como *San Pablo de Valladolid*, *Santa Engracia de Zaragoza* o *Santo Domingo de la Calzada*, pero no se queda en el puro lamento, sino que ofrece

⁴ Madrazo, Pedro de: "Bellas Artes. Demolicion de Conventos", *El Artista*, tomo III, nº 9, p. 97.

⁵ Ibidem, p. 98.

soluciones para evitar la pérdida de valiosas obras:

"Y ya que esos magníficos edificios han sido desocupados ¿por qué cuando podían ser mas examinados y conocidos en todo el mundo artístico, habrán de perecer antes que los siglos y los ventiscos desplomen sus cúpulas, desquicien y descoynten su trabazon maravillosa? (...) No podrian destinarse esos conventos que van á sufrir la dura ley, á museos, depositarios del gran caudal de hermosos cuadros de los mejores tiempos expuestos ya á desaparecer tambien?." ⁶(sic)

El artículo que acaba de mencionarse no ha sido escrito por Pedro de Madrazo directamente para *El Artista*, según informan los editores de la propia publicación, sino que había aparecido anteriormente en otros periódicos. No obstante, Ochoa y Madrazo deciden sacarlo de nuevo a la luz para dar mayor publicidad a un asunto considerado por ellos de vital importancia⁷.

Lógicamente, el tema de la demolición de conventos tiene una gran relevancia para una publicación que destaca entre sus objetivos la protección y defensa del arte. Por eso, nada más conocer la decisión de la junta encargada de eliminar los conventos, redacta una nota manifestando su opinión al respecto:

"Con asombro hemos leído hace pocos dias el fallo que, de la junta creada para destinar los conventos, ha caído sobre alguna de las cúpulas que mas engalanaban nuestra capital, como San

⁶ Ibidem, p. 99.

⁷ Los Editores del Artista: "Advertencia", *El Artista*, tomo III, nº 9, p. 97.

Felipe el Real, la Merced, los Basilio y otros monumentos de conocido mérito; cuya ruina vá á envolver la prematura decadencia de nuestra arquitectura. A nosotros principalmente nos atañe el levantar el grito contra una medida que juzgamos como el presagio de una devastacion general de los únicos restos que la España artística puede presentar á los ojos de la Europa civilizada, en muestra de que no hemos sido siempre bárbaros é incultos. Esperamos de las academias y corporaciones de este centro no contemplarán la ejecucion de un órden, cuyo objeto puede ser muy equívoco, sin manifestar siempre el deseo de hacer patentes á los señores de dicha junta los malos informes que en un punto á su mérito deben haber recibido-porque no podemos persuadirnos de que esta corporacion se haya hecho cargo del de los monumentos que manda demoler, y haya preferido dejar en pié otros, cuya deformidad afea la poblacion, y cuyos solares pueden aprovecharse para el lucro y el ornato."⁸(sic)

La *Academia* se hace también eco de la situación y *El Artista* publica una nota informando sobre la celebración de una Junta Extraordinaria por parte de dicha institución, en la cual se ha elaborado un documento, destinado al Gobierno, con el fin de evitar la demolición de una serie de conventos de gran valor artístico. La revista elogia esta actuación:

"No podia ser de otra manera: la Académia es sábia; y no era posible que esta corporacion responsable ante todo el mundo civilizado del cumplimiento de uno de los principales obgetos de su mision, contemplara impasible la escena en que íbamos á representar todos los españoles el cuadro sombrío de un argumento tan poco favorable en verdad á nuestro estado, sin oponerse al desalumbrado ensayo que iba á precederle."⁹(sic)

⁸ Sin título, *El Artista*, tomo III, nº 8, p. 96.

⁹ Sin título, *El Artista*, tomo III, nº 9, p. 103-104.

De la misma manera que *El Artista* critica la destrucción de obras de arte, alaba a quienes se preocupan por conservarlas. Así, al hablar de los castillos y palacios que los grandes de España construyeron, destaca el del Marqués de Santa Cruz, señalando que tal vez sea el único que se conserva en buen estado:

"Gracias á la singular cultura é ilustración que distinguen al actual marques de Sta. Cruz, que en medio de tantas vicisitudes ha provisto á su reparo y conservacion, mientras tantos poseedores opulentos han dejado tan torpemente arruinarse estos trofeos de nuestras artes y de su propia grandeza."¹⁰(sic)

De igual manera, Eugenio de Ochoa ensalza la idea de José Musso y Valiente, gobernador civil de Sevilla, que ha propuesto al Gobierno la creación de un Museo en aquella ciudad, con el fin de reunir todos los objetos artísticos que se encuentran diseminados en conventos y cartujas. Para ello pueden comprarse los citados objetos a sus propietarios o bien que el Gobierno reclame aquellos que por derecho le pertenecen.

El editor de *El Artista* aprovecha este artículo para hablar de la utilidad de este tipo de Museos, sugiriendo que la idea se extienda a otras provincias, pues varios países de Europa han llevado a cabo proyectos semejantes con extraordinarios resultados. Esos establecimientos

¹⁰ Cardedera, Valentín: "Bellas Artes (Nota a pie de página)", *El Artista*, tomo II, nº 11, p. 124.

contribuyen a la conservación del arte y sirven para que los jóvenes se dediquen a su estudio, lo que los convierte en doblemente útiles.

Por todo ello, *El Artista* manifiesta su apoyo a la iniciativa de Musso y Valiente, pidiendo al gobierno que acepte la propuesta sobre la creación de un Museo en Sevilla, comenzando con los cuadros de los conventos suprimidos:

"Miramos, pues, como cosa segura que el ilustrado gobierno de S.M. accederá gustoso á la proposición del Sr. gobernador civil de Sevilla, y que le prestará todos los auxilios necesarios para plantear el proyectado Museo, empezando á formarle con los cuadros de los conventos suprimidos."¹¹(sic)

4.1.2. Los pensionados en Roma y las falsas promesas del gobierno.

El Artista llama en otras ocasiones la atención del Gobierno para que se interese en cuestiones relacionadas con las Bellas Artes. A veces incluso utiliza un tono de cierta agresividad, como cuando reclama para los pensionados en Roma la asignación prometida para a sus

¹¹ Ochoa, Eugenio de: "Museos Provinciales", *El Artista*, tomo II, nº 8, p. 93.

estudios, así como la creación de una *Academia* en la ciudad italiana que hiciera posible la supervivencia de los artistas con la citada pensión.

Este artículo crítico, firmado por Eugenio de Ochoa, comienza con una cita del Prospecto de la revista. En él afirmaba que sólo se dirigiría al Gobierno con el fin de proponer proyectos útiles para la conservación y mejora de los monumentos públicos, así como para el adelanto y difusión de las "luces", ahora ha llegado el momento de reclamar su atención:

"Esto digimos hace poco mas de tres meses al fundar este periódico, y á fé que no creíamos entonces vernos tan pronto en la dura necesidad de dirigir al gobierno nuestra débil voz, intérprete de las mas justas reclamaciones. Pensábamos que bajo el sistema de justicia que nos rige, no quedaria desatendida ninguna de las obligaciones del Estado, sea cual fuere; y aunque no se nos oculta que el gobierno español tiene que atender á otras mucho mas sagradas que la que vamos á recordarle, no creemos que esta sea una razon para que se nos acuse de poco patriotismo al tomarla en boca."¹²(sic)

Ochoa asegura comprender que España no puede pensionar a tantos artistas como otros países, pues su situación económica es sumamente delicada, pero cree que los ya enviados a Roma deben recibir lo prometido ya que ellos han cumplido lo pactado:

¹² Ochoa, Eugenio de: "Los pensionados en Roma", *El Artista*, tomo I, nº 16, p. 181.

"Porque en efecto, el contrato que une al gobierno con sus pensionados es obligatorio para ambas partes: la cantidad que les pasa (ó debe pasarles) no es un beneficio simple, un efecto de su munificencia, nada de eso: en cambio de la pension que reciben (ó debieran recibir) del gobierno, se obligan aquellos jóvenes á enviar á la Academia todos los años algunas muestras de sus adelantos, y á lo menos hasta ahora, ni los pintores, ni los escultores, ni los arquitectos han quebrantado una sola vez esta cláusula de su contrato con el gobierno."¹³(sic)

Por otro lado, si bien es cierto que España atraviesa un grave momento político, también lo es que las Bellas Artes son de vital importancia para estar a la altura de otras naciones, y los artistas que trabajan en Roma no pueden emprender grandes obras sin recursos materiales. El editor de la revista manifiesta su disconformidad ante lo que considera una gran injusticia, afirmando que:

"Si estas razones no hallan en el gobierno la buena acogida que es de esperar, atendido el carácter de notoria justicia que las anima, las repetiremos cien y cien veces, como antes dijimos, hasta que nos cierren la boca por fuerza, porque el *Artista* está decidido á cumplir su noble misión en todas sus consecuencias."¹⁴(sic)

Un mes antes ya había publicado *El Artista* una nota informando de la difícil situación en que se encontraban

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, p. 183.

los pensionados en Roma¹⁵, lo que nos hace suponer que fue la constante indiferencia del Gobierno ante tan polémica cuestión lo que decidió a los editores a publicar el extenso artículo que hemos comentado.

El arte ocupa un lugar muy importante en las sociedades avanzadas y, por tanto, las instituciones públicas deben prestarle la atención que le corresponde, aun cuando muchos consideren prioritarias otras cuestiones.

4.1.3. Los "magnates" ante el arte.

El Artista no solamente se dirige al Gobierno para que tome conciencia de la importancia del arte en una sociedad avanzada, sino que también llama la atención de todos aquellos que por su posición económica y social tienen la posibilidad de proteger y promocionar las

¹⁵ La nota dice: "Nos escriben de Roma lo siguiente.= Es cosa muy triste ver la situación de los pensionados españoles; pues habiendo ya hecho todos los estudios elementales de su arte y algunas copias con muy feliz resultado, se ven en la dura necesidad de no poder emprender los estudios que son consiguientes á los que ya han seguido, ni servirse del natural para hacer algo de invención. Necesitarían para ello taller á propósito y aumento de pensión; y seguramente podría el gobierno cumplirles lo prometido, sin mas que dar orden al gobernador de estos lugares píos españoles, para que se les aumente su asignación anual según lo establecido en los reglamentos."(sic). *El Artista*, tomo I, nº 11, p. 132.

Bellas Artes. El artista, según Pedro de Madrazo, necesita dedicarse al estudio y no puede ocuparse de las cuestiones económicas, por lo que necesita un apoyo:

"La proteccion que *exígen* las artes de los poderosos no es una proteccion mendigada, es debida, es indispensable prestarla: las artes pueden reclamarla casi de justicia."¹⁶(sic)

Pedro de Madrazo reconoce la existencia de algunos "magnates" que se han dedicado al fomento y adelanto de las artes en el país, pero en muchos casos lo han hecho por un simple acto de egoismo:

"(...) porque una persona rica puede valerse de las bellas artes para eternizar un hecho cualquiera de sus mayores, adquiere un título glorioso para su nombre y el agradecimiento del genio, y últimamente se eleva de la esfera de sus ignorados compañeros, disfrutando de goces mas verdaderos que ellos, cuando heredero de inmensas riquezas no debe curarse del medio de adquirirlas."¹⁷(sic)

Admite también la existencia de algunos protectores del arte entre la nobleza y las clases medias, pero son muy pocos. Además, muchas veces estos prefieren ofrecer protección a artistas extranjeros antes que a españoles, pues los últimos se han negado en alguna ocasión a someterse a las exigencias de un supuesto protector que abusaba de su posición. Madrazo deja claras sus ideas al respecto: los poderosos no deben creer que pueden

¹⁶ Madrazo, Pedro de: "Proteccion debida a las Bellas Artes", *El Artista*, tomo II, nº 5, p. 50.

¹⁷ Ibidem, p. 51.

considerar el genio del artista como una posesión y disponer de él a su antojo. De hecho:

"El genio siempre vive. La protección le alienta, y siempre el protegido será el que dé valor al nombre del protector."¹⁸(sic)

4.1.4. La dignidad de las Bellas Artes.

El Artista lucha porque aquellos que se dedican a las diversas actividades artísticas sean valorados como merecen, social y económicamente. Llega al punto de reclamar, en un artículo firmado por Luis de Usoz, que la *Real Academia Española* publique un nuevo diccionario en el que se elijan las palabras adecuadas para diferenciar claramente el significado de: *oficio, arte, profesión, profesor, oficial, menestral y artista*, pues estos términos se prestan a confusiones que es preciso aclarar. Pero para ello sería necesario que los miembros de la *Academia* se dedicasen al estudio de la lengua en lugar de a actividades "sociales" que, según este artículo, parecen importar más a los académicos que sus deberes literarios¹⁹.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Usoz y Río, Luis de: "Profesión, arte, oficio, profesor, artista, menestral", *El Artista*, tomo I, n. 15 y 16, p. 178-183.

Para la revista las Bellas Artes son algo muy serio y, como tal, deben ser reconocidas en la sociedad española, otorgándoles la dignidad que se merecen. Pedro de Madrazo lamenta el poco valor que se da a las distintas manifestaciones artísticas, así como el poco conocimiento que tienen muchos de aquellos que presumen de saberlo todo al respecto. Estos últimos son una seria lacra, pues influyen negativamente en la opinión pública, que los escucha formándose ideas erróneas.

Madrazo se muestra indignado por la actitud de quienes consideran al arte como una "clase de industria" y valoran más otros oficios útiles porque desconocen totalmente el esfuerzo que conlleva la práctica de las Bellas Artes, lamentando que en España:

"(...) escepto los pocos artistas y algunas otras personas que aunque no las profesan se han esmerado en comprenderlas, todos ignoran, no solo su dificultad y el grande estudio que para ellas se necesita, sino tambien su nobleza, y faltando en esto á la exactitud y vilipendiando groseramente el empleo acaso mas digno de la criatura, confunden al *artista*, al hombre de genio, al ser privilegiado que al traves de una atmósfera corrompida de intrigas disfrazadas con el hábito de dignidades terrestres fija su vista en la bóveda encantada de la inmortalidad donde vé á Homero, Apeles, Dante, Rafael, Velazquez, Byron y otros artistas, con el prosáico artesano ó menestral que satisface á nuestras necesidades mas comunes."²⁰(sic)

²⁰ Madrazo, Pedro de. "Afecto a las artes.- afecto a los empleos." *El Artista*. Tomo II, nº 3, p. 30.

4.1.5. La figura del artista: el creador y el aficionado.

Hasta ahora hemos visto como *El Artista* defiende el arte y lucha para que, tanto las instituciones como las personas privadas, comprendan su significado y lo apoyen, pues el desarrollo de un país también implica su progreso cultural. Por ello critica aquellas actitudes que considera perjudiciales para el fomento de la actividad artística, pero ¿qué ocurre con los artistas?.

Los pensionados en Roma, a pesar de su falta de medios, intentan realizar su trabajo y cumplir lo prometido. *El Artista* reconoce su esfuerzo y demuestra sus progresos mediante los informes del escultor Antonio Solá, encargado de dirigirlos en aquella ciudad²¹. De esta forma contrasta el incumplimiento de las promesas del Gobierno con la alta responsabilidad y dedicación de los artistas, que no se rinden ante las dificultades.

Ante la celebración de la *Exposición de la Academia de San Fernando*, la publicación demuestra un gran optimismo porque es el resultado del esfuerzo y del trabajo de los artistas españoles:

"¡Hay artistas entre nosotros! ¡Ya hemos visto las producciones del genio! ¡Atletas robustos

²¹ Ochoa, Eugenio de: "Los pensionados....", art. cit., tomo I, nº 16, p. 182.

unos mas que otros, pero todos respirando gloria, los vemos lanzarse á la arena, arrebatando la atencion de las miradas vueltas hácia la llaga lastimosa de la España, para hacerlas testigos y jueces de sus esfuerzos."²²(sic)

Pero *El Artista* dedica elogios sólo a quienes se dedican plenamente al arte, criticando a los "aficionados" que ejercen otra profesión, recorren los salones, pretenden empleos, son de la oposición o están en el Ministerio y, además, dicen ser artistas o entender de arte. Por eso mira con añoranza hacia otros tiempos, concretamente hacia el siglo XV, porque:

"En la edad media, una muralla de bronce separaba las diferentes clases de la sociedad: el artista, el sábio, el poeta constituian la de los que se ocupaban en las cosas del alma, de la inteligencia y de la imaginacion. Esta clase era poco numerosa y por lo mismo debia naturalmente resaltar mas sobre la turba ignorante y vulgar."²³(sic)

El planteamiento del artista en aquellos tiempos era distinto. No había aficionados, quienes elegían esa profesión consagraban al arte su vida como si de una religión se tratase:

"Nada de término medio: ó era uno artista, sábio, poeta enteramente, ó no lo era ni poco ni mucho: el que queria serlo, era menester que consagrara sus facultades, su amor, su vida, todo su ser al ídolo sublime del arte ó de la

²² "Ecsposicion publica de pinturas en la Real Academia de San Fernando", *El Artista*, tomo II, nº 13, p. 153.

²³ Ochoa, Eugenio de: "Un artista del siglo XV", *El Artista*, tomo I, nº 19, p. 226.

ciencia. Por eso tambien ésta y aquel eran una verdadera religion que tenia sus sacerdotes, admirados casi siempre, escarnecidos tal vez, pero siempre superiores á la multitud, que ó los admiraba con desden ciega y estúpida, ó se postergaba ante sus pies crédula y aterrada; porque en efecto habia en ellos algo de divino y misterioso."²⁴(sic)

La diferencia que existe hoy en día entre los verdaderos artistas, que consagran su vida a la creación y son capaces de transmitir sentimientos y emociones, y los "aficionados" está ya planteada por Pedro de Madrazo.

Para él:

"(...) hay seres privilegiados por la naturaleza, destinados para admirar á sus semejantes, para hacer sentir al *hombre material* los encantos de la divinidad, de la *belleza* sobrenatural. Y estos se llaman *artistas*.

Por el contrario, hay hombres para quienes las bellas artes son solamente un pasatiempo, una distraccion, un *entretenimiento bonito* (...) y estos hombres se llaman *profanos* y su número es ilimitado."²⁵(sic)

Entre los profanos hay distintas categorías, según el articulista. Algunos son profanos en las Bellas Artes, pero hombres de ciencia eminentes, esos no son peligrosos, pues pueden acercarse a un mundo sublime desde su posición. Los realmente peligrosos son otros, los que denomina "aficionados", que actúan como si supiesen de arte y son "carcoma de las artes, profesores

²⁴ Ibidem.

²⁵ Madrazo, Pedro de: "Pintura", *El Artista*, tomo II, nº 2, p. 14.

sin estudio, artistas de salón", siendo su acción verdaderamente destructora:

"Con la salvaguardia de este nombre un petate puede colocar sobre los cuernos de la luna á Maella, á Vanloo; puede si ha hecho una mala décima echar ceniza en la frente á Calderon; si canta taladrarle á uno el tímpano toda una tarde con su voz de mosquito; si embarra telas y vá al estudio de un pintor condescendiente, ponerse de pantalla y hacerle sombra al cuadro mientras dice *¡qué hermosa es la pintura! es tanto lo que me gusta!!...* puede tiznarle su cuadro dispensándole el favor de darle un toquecito verde en la mitad de la frente de su *madona (...).*"²⁶(sic)

Hay también otros aficionados que no se avergüenzan de confesar su ignorancia, que dicen querer dedicarse a pintar sin dibujar, que llaman "oficio" a la pintura, que piensan en los cuadros como algo decorativo o buscan los detalles que muestran la paciencia del pintor, pero no son capaces de comprender la esencia del arte. A todos ellos también los critica Madrazo, para quien el arte es algo serio, que necesita conocimientos y que no puede quedarse en la apariencia superficial.

Como podemos ver, la idea de *El Artista* en cuanto al significado del arte se incluye claramente dentro de unos valores románticos, en los que el artista debe ser un individuo comprometido con su obra y dedicado a ella en cuerpo y alma. Pero no deja nunca de lado la importancia que tienen otros factores externos que influyen

²⁶ Ibidem.

decisivamente en las manifestaciones artísticas.

Si los artistas se encuentran privados de medios económicos no pueden enfrentarse a obras de gran envergadura. Si el Gobierno no apoya su trabajo, si no reciben la protección de algún mecenas, no pueden desarrollar plenamente su trabajo. Por otro lado, la situación política, las guerras y el estado de la sociedad en que viven, repercuten también de manera decisiva en las Bellas Artes²⁷.

En cuanto al tratamiento informativo dado por *El Artista* a cada una de las tres ramas de las Bellas Artes veremos que es muy extenso, aunque dedica mayor espacio a la pintura, por la que sin duda siente preferencia, como comprobaremos más adelante.

²⁷ Un artículo muy interesante en este sentido es el firmado por Luis de Usoz y Río sobre el arte antiguo en el cual habla de la influencia que tienen el clima, el carácter, las costumbres y las formas de gobierno en las ideas artísticas. "¿Bajo qué sistema prosperan mas las Bellas-Artes? = Estado de éstas entre los antiguos, y su carácter", *El Artista*, tomo II, nº 7, p. 73-77 y nº 8, p. 85-88.

ILUSTRACIONES:

El artista.



El artista.
UN ROMÁNTICO.

EL ARTISTA.



EL PASTOR CLASIQUINO.

XIII

EL ARTISTA



Antonio Goya

1788-1791

XIV

EL ARTISTA.



W. A. in Madrid

© 1870.



Al. B. de Madrid



Plaza de Madrid

Los dos Artistas.



Pl. de Madrid.

Lo que ha sido, y lo que es

El Artista incluye en sus diferentes números algunas litografías en las que podemos observar la imagen que tiene de aquellos que se dedican al cultivo de las artes. Todas son de excelente calidad y han sido realizadas por prestigiosos grabadores. Algunas de ellas incluso tienen significado por sí mismas y no van acompañando a ningún texto.

XI. Aunque la ilustración titulada: "un romántico" no representa exactamente al artista durante el proceso creativo, hemos decidido incluirla en este apartado por la gran importancia que tiene para comprender la ideología de la revista. Su objetivo es difundir la imagen del joven romántico.

Acompaña a un artículo del mismo título en el cual se definen las cualidades del hombre romántico, desmintiendo a quienes afirman que son herejes e insensatos, maliciosos y antisociales. *El Artista* llama la atención del público para que contemple en la litografía, realizada por Federico de Madrazo, la verdadera imagen del romántico: "mire en su frente arada por el estudio y la meditación; en su grave y meláncolica fisonomía, donde brilla la llama del genio... contemple. decimos, no a un

hereje ni un Ante-Cristo, sino un jóven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos; cuya imaginación se entusiasma, más que con las hazañas de los griegos, con las proezas de los antiguos españoles (...)" (tomo I, p. 37).

XII. Si el romántico es jóven, entusiasta y abierto al conocimiento, el "clasiquino" es viejo, "intolerante, testarudo y atrabilario", según Eugenio de Ochoa. Su imagen es absolutamente opuesta a la anterior, como podemos comprobar por el esta litografía de Federico de Madrazo con la que los editores de la revista quieren dar a conocer la imagen de esos seres intransigentes, que viven fuera de la realidad y para quienes todo está ya hecho y dicho.

XIII. "Antaño" (tomo II) es una ilustración de Faramundo Blanchard. Representa al pintor de antes, encerrado en su pequeño estudio, iluminado por una pequeña ventana, sin libros ni objetos que amplien su conocimiento. Pinta, pero no reflexiona. Su trabajo es mecánico.

XIV. La ilustración de Federico de Madrazo titulada: "Ogaño" representa al pintor de hoy, rodeado libros y de objetos que le ayudan en el estudio y conocimiento del mundo. Su concepto del arte es totalmente opuesto al del anterior, por eso no se limita a reproducir lo que tiene ante sus ojos sino que reflexiona.

XV. Eugenio de Ochoa escribe un extenso artículo en el que idealiza al artista del siglo XV por su vocación y dedicación casi religiosa, por sus conocimientos: "Los pintores en aquellos tiempos eran también por lo regular escultores, arquitectos y poetas" (tomo I, p.227). Cayetano Palmaroli reproduce la figura de uno de aquellos artistas: está pintando y, al mismo tiempo, escucha una lectura de fondo rodeado de los más variados objetos.

XVI. Esta litografía ilustra una narración de Bermúdez de Castro en la cual se describe la angustia del artista creativo, sus temores y sus satisfacciones al encontrar el camino a seguir. Dos son los personajes de la historia, un joven pintor y un viejo soldado poeta, sólo al final descubrimos su verdadera identidad: Velázquez y Cervantes. La ilustración de Federico de Madrazo (tomo I) los representa en el estudio del primero.

XVII. En esta litografía se representa lo que fue y lo que es la vestimenta de la mujer, la del soldado y la del pintor. Pero en el último caso hay algo más: no ha cambiado sólo el aspecto, también el tamaño de sus cuadros. El autor es Federico de Madrazo (tomo II).

4.2. ARQUITECTURA

El Artista dedica un espacio considerable a la arquitectura, pero da prioridad al estudio histórico de esta rama de las Bellas Artes. Las obras contemporáneas tienen escasa representación en las páginas de la revista, aunque algunos de los artículos resultan de gran interés por el tono crítico en que están redactados.

4.2.1. Opiniones sobre las modas.

El disgusto que le causan a *El Artista* algunos trabajos arquitectónicos que se están realizando en los años 30 es incuestionable. Los escasos artículos que encontramos sobre las obras contemporáneas muestran la oposición de esta publicación a algunas costumbres adquiridas en los últimos tiempos, especialmente en lo referente al ornato de los edificios.

José de Madrazo es el autor de un texto que plantea

claramente la cuestión, partiendo de la idea de que la imagen de una ciudad es fundamental para conocerla y, por tanto, la arquitectura un elemento de enorme importancia:

"La arquitectura es sin duda una de las bellas artes que egercen mas imperio en nuestra imaginacion, porque desde el momento en que un viagero entra por primera vez en una ciudad, empieza á formar de su aspecto el juicio que nunca se le borra de ella, agolpandosele simultáneamente en la imaginacion las ideas del aseo ó de la falta de éste en sus habitantes, del estado de su civilizacion ó de su atraso (...)." ²⁸(sic)

Madrazo habla de la extendida costumbre en aquellos días de cubrir de yeso y colorines los edificios particulares, lo que es, según su opinión, un símbolo de mal gusto. De ello tienen la culpa los propietarios, pero más todavía los arquitectos que han sugerido tal idea despreciando la belleza. Hay que tomar medidas que pongan fin a estos abusos del mal gusto, para lo cual el articulista propone que intervenga la Policía Urbana, estableciendo una ordenanza a la que deben sujetarse todos aquellos que manden construir casas.

Una cosa es lo que no se ve y otra lo que se ve. Madrazo cree que cada uno en el interior de su casa es libre de hacer lo que quiera, de dejarse llevar por cualquier extravagancia, pero:

²⁸ Madrazo, José: sin título, *El Artista*, tomo I, nº 21, p. 249.

"(...) en el exterior, debe sujetarse al ornato público, y no puedo menos de estrañar el que no se haya tenido presente este punto tan esencial en las ordenanzas que rigen para la construccion de las casas, dejando un vacío tan notable que ha dado márgen á tamañas ridiculeces."²⁹(sic)

Y es que, según el artículo publicado en *El Artista*, con esa costumbre adquirida en los últimos tiempos, Madrid parece una ciudad de cartón y papel pintado, porque hasta los más bellos edificios parecen afectados por la moda de los "colorines".

Pero no sólo José de Madrazo está en contra de la moda del revoque pintado. El artículo que acabamos de comentar fue escrito a raíz de un comunicado en el que, en forma de diálogo, dos personajes plantean la polémica cuestión.

Don Timoteo y don Pánfilo representan, respectivamente, la postura en contra y a favor de la nueva moda. El primero critica los colores de los revoques recurriendo a la razón y utilizando gran cantidad de argumentos, llegando a afirmar que viendo las construcciones del momento se diría que ya no son necesarios los arquitectos. Don Pánfilo por su parte - su nombre ya es muy significativo - sólo utiliza razones superficiales y poco convincentes para defender su postura.

²⁹ Ibidem.

Los párrafos que a continuación reproducimos definen perfectamente los argumentos de cada personaje en favor o en contra de los revoques:

Dice Don Pánfilo:

" (...) ¿no resultaría una monotonía triste y opaca sino se revocasen las casas con las tintas que V. tanto detesta y si se dejase al descubierto el ladrillo con que están construidas? Y por otra parte ¿no sería una verdadera obra de romanos el encontrar las casas y dar señas de alguna, mientras hallándose revocadas con colores diversos está V. seguro de que su criado no se engañará cuando lleve un recado, bastando para que la encuentre explicarle su color (...)." ³⁰(sic)

A lo que Don Timoteo responde:

"Ni para lo uno ni para lo otro hay necesidad de pintar las casas con tales colorines, pues si el ladrillo con que generalmente se levantan las paredes de las fábricas es tosco y no está colocado con aquel arte é igualdad que distinguía á los albañiles de otros tiempos, revoquense en hora buena las paredes, pero sea este revoque de una tinta que imite cualquiera de las dos piedras de construccion, ó bien sea el ladrillo agranilado, figurando los compartimientos de las fajas, jambas, frisos & c. ó el marmol si se quiere para mayor riqueza, hermosura y contraste." ³¹(sic)

Tanto en este artículo como en el anteriormente citado no hay exactamente una oposición al revoque de las casas, sino a los colores utilizados. Madrazo afirma, además, que muchos edificios no precisan de esos adornos porque

³⁰ R.: "Comunicado", *El Artista*, tomo I, nº 7, p. 84.

³¹ Ibidem.

están contruidos con buenos y bonitos materiales, pero recurren a ello por las imposiciones de la moda.

El revoque de las casas no es el único problema de la arquitectura contemporánea, según *El Artista*. La forma de construir en ese momento y la manía de derribar monumentos antiguos para levantar en su lugar obras sin ningún mérito artístico, recibe también su reprobación.

Según un artículo comunicado parece que este hecho es especialmente grave en Zaragoza, donde se están construyendo edificios de mala calidad y sin ningún gusto, y:

"(...) vemos levantarse en los sitios mas notables y públicos fábricas que serán un testimonio perene y duradero de la ignorancia y mal gusto de la mayor parte de nuestros arquitectos."³²(sic)

Por otro lado, las restauraciones de algunos edificios no son mejores, pues hay casos en los que se destruyen obras de gran valor. Un ejemplo de ello es la que se ha realizado en el salón de la Lonja donde se reúne el Ayuntamiento de Zaragoza, en la que los estucos de principios del siglo XVI que decoraban las bóvedas han desaparecido al ser cubiertos de cal. Pero aún hay cosas peores:

³² T.Q.: "Comunicado", *El Artista*, tomo III, nº 2, p. 21.

"Muchos trozos aunque mutilados de excelente escultura y adornos de los Anchetas y Forments, que hacian parte del célebre edificio de la casa de la diputacion, nos han asegurado que se han convertido en cal para ahorrar algunos reales de este material."³³(sic)

El Artista expone los hechos para que la sociedad y las instituciones responsables tomen conciencia de la gravedad del asunto, para que comprendan cuán importante es que todos cuiden y protejan las obras de arte existentes, al tiempo que evitan la construcción de aquellas que van contra el "mal gusto".

4.2.2. Arquitectos contemporáneos destacados por *El Artista*.

Por lo visto hasta ahora podríamos deducir que, según la opinión de *El Artista*, el mal gusto domina en la arquitectura contemporánea, pero no es así. Esta publicación quiere denunciar aquello que, según sus editores, perjudica la estética del momento, pero ello no significa que no sea capaz de reconocer los méritos de las buenas construcciones y de sus artífices.

³³ Ibidem.

El Artista otorga grandes elogios a varios arquitectos contemporáneos como: Isidro González Velázquez, Custodio Teodoro Moreno y Juan Miguel de Inclán, los tres profesores de la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*³⁴. Sobre ellos publica extensas biografías, comentando tanto su vida como las obras que realizaron.

Una de las figuras más destacadas por esta publicación es la de Isidro González Velázquez, de educación neoclásica, aunque con inquietudes que le llevan a adoptar posturas casi románticas en algunos aspectos. Un proyecto suyo, que no llegó a realizarse y que permaneció en el olvido, *La Plaza de Oriente*³⁵, es lo más resaltado por *El Artista* que piensa que ésta habría sido la obra que inmortalizase el nombre de este arquitecto. Sin embargo, según el articulista, todo se puso en contra, debido a los problemas que siempre ha habido en España para lo relacionado con el arte y el proyecto quedó sin realizar.

Otras obras de este arquitecto como *El puente que atraviesa el río Manzanares entre el Palacio Real y la Casa de Campo*, *El embarcadero del estanque del Retiro*,

³⁴ La primera Escuela de Arquitectura no se crea hasta 1844, siendo su primer director Juan Miguel de Inclán.

³⁵ Navascués considera que este proyecto es uno de los más interesantes de González Velázquez, y afirma que podría incluirse dentro de un "clasicismo romántico". Navascués Palacio, Pedro: "Arquitectura", *Del neoclasicismo al modernismo. Historia del Arte Hispánico*. Madrid: Alhambra, 1987, p. 28.

Dos altares del Convento de Atocha, El monumento para las víctimas del dos de mayo en el Prado, etc. son elogiadas en el artículo. Pero especialmente destaca su gran vocación, sus esfuerzos, su trabajo y su patriotismo, que le llevó a marcharse de Madrid a causa de la invasión napoleónica.

González Velázquez dedicó su vida íntegramente al arte. Siempre se preocupó por aprender y mejorar sus conocimientos, realizando incluso un viaje desde Roma hasta Nápoles, que él mismo se costeó y en el transcurso del cual sufrió muchas penalidades:

"Los trabajos, esposiciones é incomodidades que este benemérito profesor sufrió en aquel viaje por su curiosidad y estudio son incalculables: su amor sin límites á las nobles artes y en particular á la que profesaba, y los grandes deseos de llegar al parage que anhelaba, le hacian andar errante por caminos desiertos, sin tener en aquella época á quien preguntar, llegando hasta el extremo de no hallar que comer en mas de cinco dias, sino algunos puñados de yerbas que de los prados cogia, ni donde dormir bajo cubierto; pero su genio intrépido é infatigable le hizo seguir su ruta hasta que halló las ruinas que tanto deseaba y en cuyos parages, durante su permanencia en ellos, continuó sufriendo muy mal sustento y gran esposicion de su vida."³⁶(sic)

El Artista da una visión muy romántica de este arquitecto entregado al arte, capaz de sufrir las mayores penalidades para mejorar sus conocimientos, de soportarlo

³⁶ "Literatura. Galería de Ingenios Contemporáneos. Don Isidro Velazquez", *El Artista*, tomo III, nº 1, p. 2.

todo gracias a una enorme vocación artística.

La biografía de Juan Miguel de Inclán, que en 1844 será el director de la primera *Escuela de Arquitectura*, es la más breve de las tres. En ella Ochoa se limita a dar una rápida visión de los inicios del artista, sus posteriores estudios en Madrid y su entrada en la *Academia*. Reproduce, además, la "exposición" hecha por esta institución cuando fue propuesto para Director de la Junta General, en la cual se da cuenta de los méritos de este profesor.

En cuanto a las obras de Juan Miguel de Inclán se nombra en primer lugar el libro que publicó en 1833 titulado: *Historia de la Arquitectura y observaciones sobre la Gótica*, que según *El Artista* fue elogiado por diversas publicaciones (*la Gaceta*, *el Correo Literario* y *la Revista*), pero de las obras arquitectónicas apenas encontramos comentarios, aunque nombra algunas aprobadas por la *Academia* como *La mesa del altar para la Parroquia del Puerto de Santa María*, *La fachada principal y torre del Monasterio de San Juan de Burgos*, *La Iglesia de Santa María de Sigüenza*, *El cementerio y la cárcel de Antequera*, y otras. Entre las obras particulares destaca *La nueva manzana de Santa Catalina*, pero en ningún momento el artículo profundiza en ella, en su estilo o en

sus cualidades artísticas³⁷.

El artículo ha sido escrito con prisa para que apareciese en el último número de *El Artista* y el propio Ochoa se excusa por su brevedad, alegando que es necesario también dedicar un espacio a otros artistas.

Por la misma razón, la biografía sobre Custodio Teodoro Moreno es demasiado superficial y más parece un currículum que un artículo, ya que se centra casi exclusivamente en los cargos que este arquitecto ocupó a lo largo de su vida y en los discípulos que tuvo. Incluso las obras que nombra quedan relegadas a un segundo plano para dar prioridad a los cargos que ocupó: *Arquitecto de las Reales Caballerizas en 1814, Director de la obra del Palacio de Oriente en 1831, Teniente Arquitecto Mayor de Palacio en 1833, etc*³⁸. Con lo cual, Custodio Teodoro Moreno se convierte en un personaje importante por el reconocimiento público de que fue objeto, no por sus obras en sí mismas.

³⁷ Ochoa, Eugenio de: "Bellas Artes. Galería de Ingenios Contemporáneos. D. Juan Miguel de Inclán", *El Artista*, tomo III, nº 13, p. 148-149.

³⁸ Ochoa, Eugenio de: "Galería de Ingenios Contemporáneos. D. Custodio Teodoro Moreno", *El Artista*, tomo III, nº 13, p. 151-153.

4.2.3. Un recorrido por la historia de la arquitectura española.

El Artista no olvida la arquitectura española del pasado y, aunque no publica muchos artículos sobre artistas u obras concretas, ofrece una visión general de ésta a través de los artículos firmados por Valentín Cardedera y de las litografías en las que se reproducen monumentos antiguos.

Valentín Cardedera analiza la arquitectura española desde el siglo VIII en los trece artículos que escribe sobre la historia del arte en España. En ellos intenta resumir la evolución de esta rama de las Bellas Artes, a la que considera un reflejo de la sociedad de cada momento, de la grandeza, fuerza, energía y gusto de un país. Por esta causa contextualiza siempre cada una de las construcciones o estilos que comenta, intentando ser lo más objetivo posible en sus observaciones, aunque al final deje siempre traslucir sus preferencias personales.

La relación entre la situación política y el arte está presente a lo largo de todos estos artículos, por ello, según el autor, en los siglos VIII y IX no era posible preocuparse demasiado por las cuestiones estéticas ya que las fuerzas estaban concentradas en resistir al enemigo

y adelantar en las conquistas. Esto hace que sólo se construya para satisfacer las necesidades más inmediatas, lo que repercute negativamente en la calidad artística.

No obstante, Cardedera no olvida las cuestiones puramente estéticas, y al hablar de las mejoras que se producen a partir del siglo X, gracias a una situación política más estable, afirma:

"Desde esta época principió en España á abandonarse el antiguo modo de construir, que se reducía á aquella arquitectura informe y tosca que nos quedó de los romanos, ya adulterada en la época de la decadencia de su imperio, y despues entre nosotros enteramente desfigurada con las prácticas de los primeros árabes que infestaron la península."³⁹(sic)

Critica el estilo romano decadente y la influencia de los primeros árabes, mientras defiende el estilo clásico de los griegos:

"(...) los pisanos y venecianos tuvieron siempre á la vista los luminosos modelos de la antigüedad, de los cuales se inspiraron cuando en el siglo XI, época de prosperidad y entusiasmo erigieron aquellos dos insignes monumentos⁴⁰ que (...) mantuvieron encendida en Italia la antorcha que debia iluminar la resurreccion de las artes y del buen gusto."⁴¹(sic)

³⁹ Cardedera, Valentín: "Bellás Artes", *El Artista*, tomo I, nº 1, p. 4.

⁴⁰ En una nota a pie de página especifica cuales son estos monumentos: "*la basilica de S. Marco y el domo ó catedral de Pisa*".

⁴¹ Cardedera, Valentín: "Bellás Artes", art. cit., tomo I, nº 1, p. 4.

El momento en que la arquitectura alcanza un nivel digno de interés, aunque destaque algunas obras de los siglos anteriores, es, según Cardedera, el siglo XIII. Ello se debe a la conjunción de una serie de factores que, tanto *El Artista* como otras publicaciones periódicas del mismo género, consideran imprescindibles para el progreso de las artes: tranquilidad, estabilidad política y prosperidad.

En el caso de la arquitectura del siglo XIII, además de los factores mencionados, hay otros elementos que contribuyen decisivamente a su progreso, como el espíritu cristiano y el regreso de los cruzados. Estos últimos habían conocido en sus viajes las construcciones de lugares como Siria y Palestina, mientras que las instituciones y el espíritu caballeresco añadieron al carácter español "la arrogancia y la galantería" y fueron "la esencia de un espíritu más libre y de una cultura que se mantuvo durante siglos"⁴². Una idea plenamente encuadrada dentro del romanticismo nacionalista que exalta *El Artista*.

El período más interesante para este articulista es el que abarca los siglos XV y XVI⁴³, momento en el que se

⁴² Ibidem.

⁴³ Con él finaliza la serie de artículos dedicados a la historia del arte español.

contruyeron tanto Iglesias como Universidades, colegios, lonjas, arsenales, castillos y fortalezas, adelantándose en esta rama de las Bellas Artes gracias a los progresos de las matemáticas y al apoyo de muchos gobernantes que encargaron obras de envergadura.

La importancia que Cardedera otorga a este período podemos deducirla por los constantes elogios y por el significativo cambio que se observa en el tratamiento de la información y en el espacio dedicado a ella. Ahora, además de nombrar las obras más significativas, describe muchas de ellas de forma más o menos extensa, como en el caso de *La Catedral de Sevilla*, *La Catedral de Huesca*, *La Lonja de Palma*, *La Audiencia de Zaragoza* o *La Casa-Lonja de Valencia*, nombrando también a los maestros que participaron en su construcción. Por ejemplo, en el caso de *La Catedral de Sevilla*, antes de iniciar la descripción dice:

"(...) se principió á edificar sobre la antigua mezquita que mandó consagrar S. Fernando, y fue erigida en metrópoli de la Andalucía. Dudase todavía si Alfonso Martinez y Pedro de García fueron los primeros arquitectos de esta fábrica, pues que hasta el año 1462, en que la obra estaba á la mitad de su elevacion, no se ha conservado noticia alguna de sus anteriores arquitectos. En el citado año lo era Juan Norman que trabajó en ella con los maestros mayores Pedro de Toledo, Francisco Rodriguez y Juan de Hoces y posteriormente hasta el de 1502 se hizo célebre el maestro Simon (...)." ⁴⁴(sic)

⁴⁴ Cardedera, Valentín: "Bellas Artes", *El Artista*, tomo I, nº 12, p. 133.

En alguna ocasión, Cardedera da mayor importancia al arquitecto que a una obra concreta, como en el caso de *Juan de Colonia*, *Garci Fernández Matienzo* y *Simón de Colonia*. A este último, según dice, se deben muchos de los magníficos edificios góticos de Burgos.

En cuanto al gótico, que tanta importancia tiene para los románticos, el autor reconoce el éxito que tuvo en España este estilo arquitectónico y elogia muchas de las obras realizadas en aquellos años, pero parece que su gusto se inclina más hacia la reaparición del clasicismo:

"Todavía en los primeros años del siglo XVI se continuaba entre nosotros la construcción de edificios del carácter godo-gérmánico. La impresión religiosa, imponente y aun maravillosa en cierto modo, que dejaban aquellas magníficas catedrales, principiadas desde S. Fernando, habían constituido a la manera gótica en una arquitectura nacional que en vano los ejemplos y brillantes sucesos en la arquitectura greco-romana de los Massuccios, Brunelleschis, Bramantes y otros, obtenidos ya por el espacio de cerca de un siglo en una nación tan vecina, aspiraron á borrar de la imaginación de nuestros artistas y mucho menos de los prelados y magnates fundadores."⁴⁵(sic)

El salto del gótico al nuevo clasicismo no es brusco, hay una transición⁴⁶ en la que está incluido el plateresco,

⁴⁵ Cardedera, Valentín: "Bellás Artes", *El Artista*, tomo I, nº 24, p. 277.

⁴⁶ De ese período de transición nombra Cardedera muchos monumentos y arquitectos, especialmente a Pedro Machuca, Alonso de Covarrubias y Diego Sagredo, de los que dice que "fueron preparando con obras de extraordinario mérito el gusto de la nueva arquitectura." Ibidem.

que se relaciona con el renacimiento que ya había comenzado en otros países:

"No atreviéndose á despojar tan repentinamente sus fábricas de aquella infinidad y prolijidad de adornos, y pareciendo, por una costumbre de tantos años, pobre y austera la arquitectura greco-romana á causa de su noble sencillez, adoptaron el término de reducir dimensiones de esta; aumentaban los cuerpos de arquitectura, multiplicaban las columnitas, balaustradas, recargando los frisos y pedestales de labores y demas adornos caprichosos de que tanto abundaba la decoración gótica. A esta arquitectura mixta, que estuvo muy en voga en España por todo el reinado de Carlos V, se ha dado en Italia y en Francia el nombre conveniente de arquitectura del *renacimiento*. Entre nosotros se ha llamado arquitectura plateresca (...)." ⁴⁷(sic)

Sin duda la obra favorita de Cardedera es *El Escorial*, pieza fundamental del Renacimiento en España y que "eclipsa á todas las que se hicieron antes y después en este género" ⁴⁸. Elogia a Felipe II por haber sido su promotor, a la vez que a los arquitectos que participaron en ésta y en otras de las obras realizadas en aquellos años y que muestran la renovación del gusto, como *Juan Bautista de Toledo, Francisco y Juan de Salamanca, Gaspar Becerra, Juan de Ambruesa, Juan Bautista Monegro*, y muchos otros, pero especialmente *Juan de Herrera*, de quien dice que fue "el gran lucero de la arquitectura en

⁴⁷ Ibidem, p. 279.

⁴⁸ Cardedera, Valentín: "Bellás Artes", *El Artista*, tomo II, nº 11, p. 121.

todos los ángulos de la península"⁴⁹.

4.2.4. Herrera y Villanueva: la importancia de las formas clásicas.

Cardedera refleja plenamente las preferencias de *El Artista* en los comentarios citados, pues una de las pocas biografías de arquitectos del pasado que encontramos en esta publicación es la de Juan de Herrera, firmada por Eugenio de Ochoa. En ella se destaca muy especialmente la participación de este artista en la construcción de *El Escorial*:

"Aun cuando no tuviese Herrera otros títulos á la inmortalidad que el de haber construido el Escorial, sería eterno su nombre en la memoria de los hombres. Pocas obras hay en efecto que revelen un genio mas audaz y sublime que este templo magnífico que tanto lisongea nuestro orgullo nacional, y que con tanta razon titulamos la octava maravilla del mundo."⁵⁰(sic)

Ochoa quiere demostrar la gran genialidad de Herrera, comentando no sólo las muchas obras en que intervino, sino también las aptitudes que demostró para otras actividades artísticas y científicas: fue un buen

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ochoa, Eugenio de: "Juan de Herrera", *El Artista*, tomo I, nº 3, p. 31.

escritor y un experto en matemáticas.

Otro arquitecto que recibe grandes elogios de *El Artista* es Juan de Villanueva, de cuya biografía también es autor Eugenio de Ochoa, colmándolo de alabanzas por haber construido el *Museo del Prado*, además del *Observatorio Astronómico*, *La entrada del Jardín Botánico* y otras obras que, según el articulista, hacen de él uno de los mejores de Europa, tanto entre los antiguos como entre los modernos.

Ochoa resalta la labor de Villanueva como ingeniero en la renovación de los *Caminos de Aranjuez y de la Granja*, en las *Carreteras de Cataluña, por Aragón y Valencia*, en obras de riego, canales y navegación, etc., sin olvidar los cargos que ocupó a lo largo de su vida⁵¹.

Precisamente de una de las obras de este arquitecto, *El Museo del Prado*, publica *El Artista* una minuciosa descripción -la única que encontramos en sus páginas sobre una obra arquitectónica- dando infinidad de datos sobre su estructura, medidas y ornato. Aprovecha, además, para comentar la terrible actuación de las tropas francesas durante la Guerra de Independencia, que llevaron al magnífico edificio a un estado ruinoso. La

⁵¹ Ochoa, Eugenio de: "D. Juan de Villanueva", *El Artista*, tomo I, nº 12, p. 135.

descripción corresponde, según se da a entender, a lo que fue el edificio antes de tan devastadora acción:

"Tal es la riqueza y lujo arquitectónico que reinaba en este edificio, cubierto todo de un emplomado y empizarrado muy doble, sentado y redoblado con la maestría que exigía la conservación de su fábrica, hasta el aciago año de 1808 en que participó de las innumerables vejaciones que sufrió España en la invasión extranjera. Su capacidad y situación local, convenientes al enemigo para objetos bien distintos del de su instituto, é incompatibles con la conservación de sus bellezas, ocasionaron multitud de deterioros en su fábrica, concluyendo por la extracción de todo su emplomado. Descubierto y abandonado á la inclemencia durante los años de la dominación francesa, reconcentrándose en sus bóvedas todas las lluvias, arruinaron la mayor parte de ellas en todas sus alturas, y prepararon igual suerte á las restantes."⁵²(sic)

Las obras de restauración fueron presupuestadas en siete millones de reales y gracias a la asignación de veinticuatro mil reales mensuales, que Fernando VII aportó de su propio bolsillo, pudo salvarse el edificio de la ruina total que le acechaba. La actitud del monarca para proteger tan insigne edificio es elogiada por *El Artista*, sin entrar en consideraciones políticas.

Más tarde esta misma publicación comentará algunas de las obras que contenía el *Museo del Prado*, excelente pinacoteca a la que acudían los estudiosos e investigadores del arte para ampliar su formación.

⁵² "Real Museo de Pintura y Escultura en Madrid", *El Artista*, tomo I, nº 6, p. 63.

ILUSTRACIONES:

XVIII

EL ARTISTA.



JUAN DE HERRERA.



1750

1750

1750

EL ARTISTA.



Don Juan de Madrid

Don Juan de Madrid

EL ARTISTA.



El Artista.

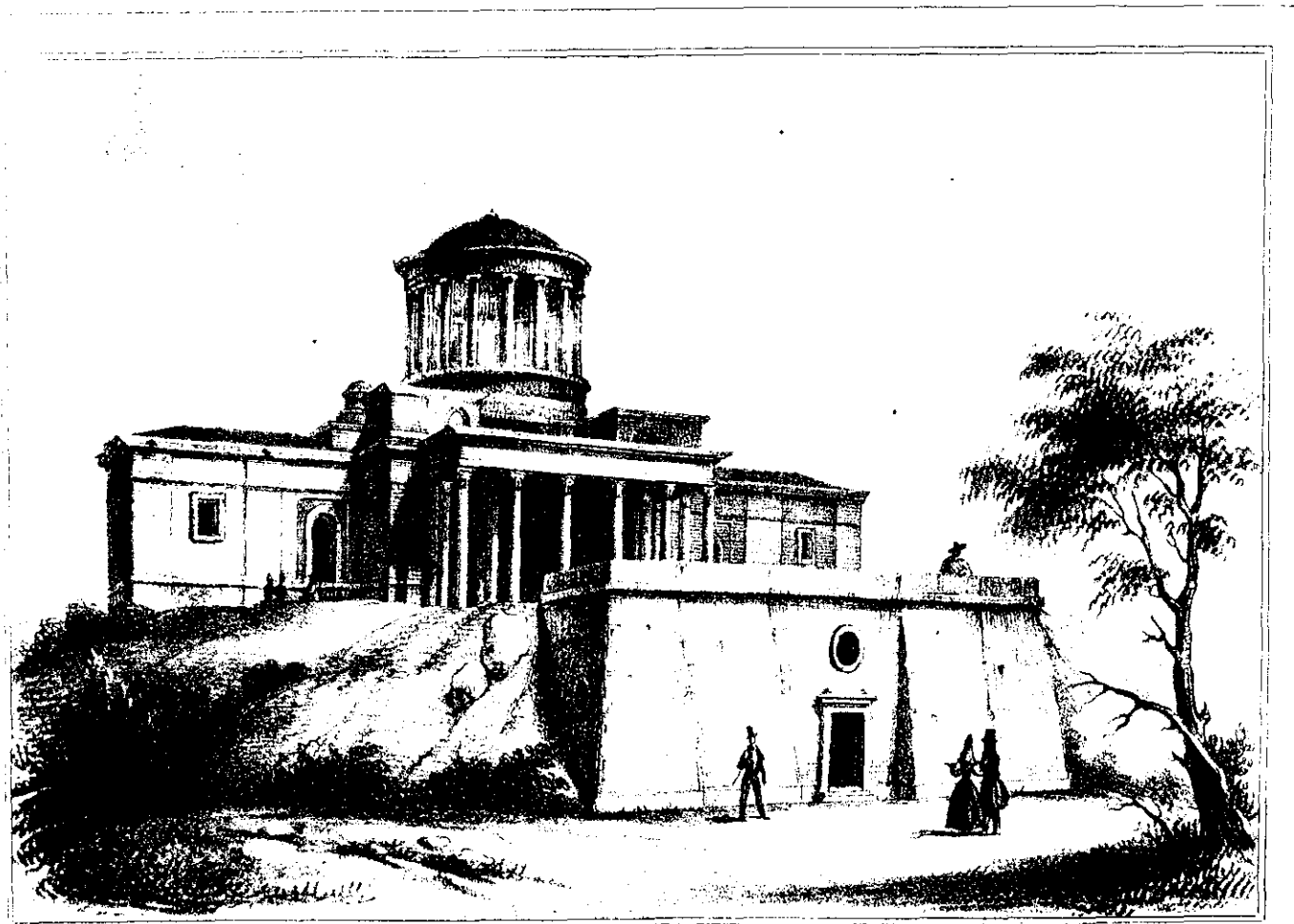
EL ARTISTA.

EL ARTISTA.



1840

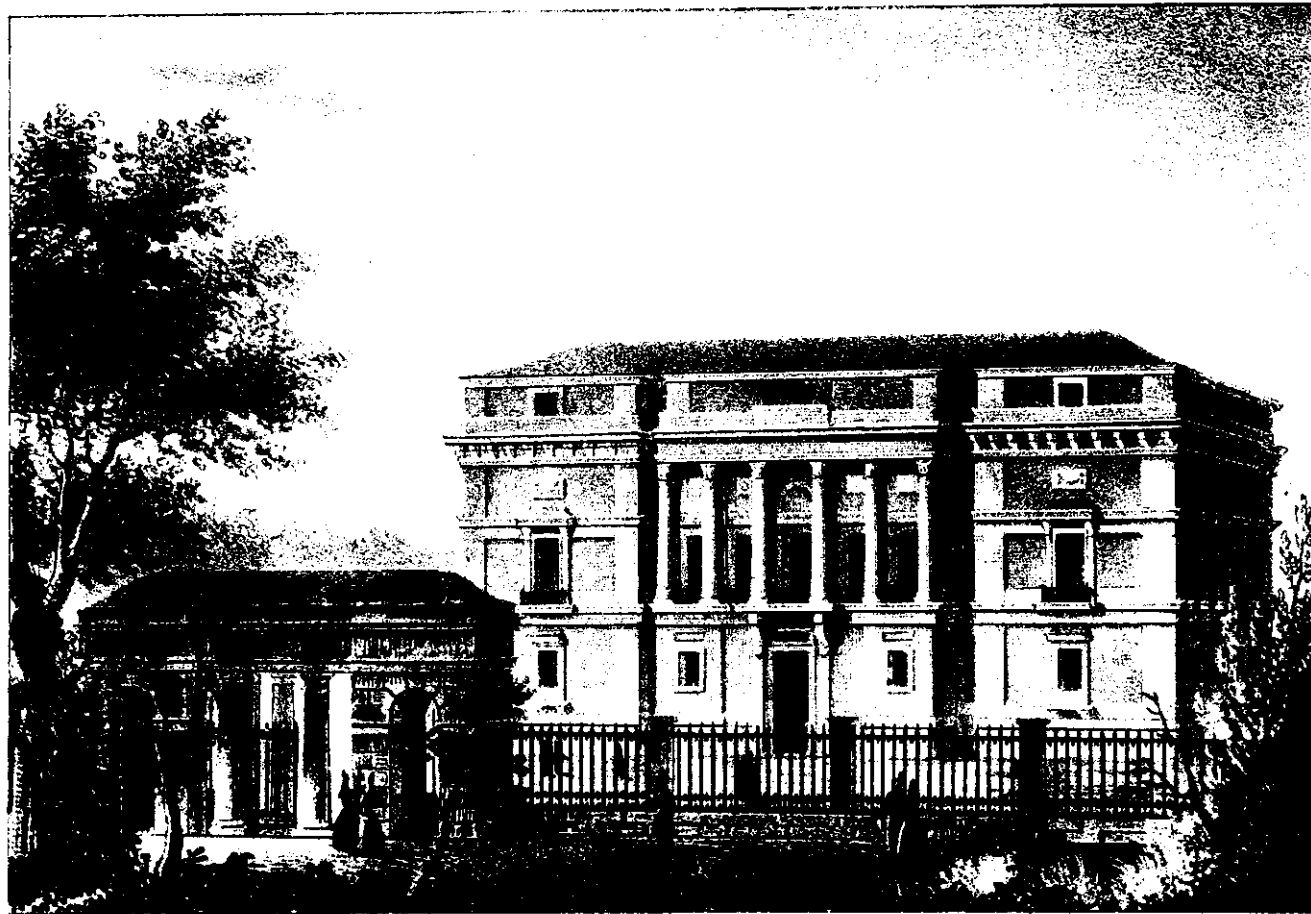
EL MUNDO Y LA LUNA



Gravado de H. H.

Al. de Madrid

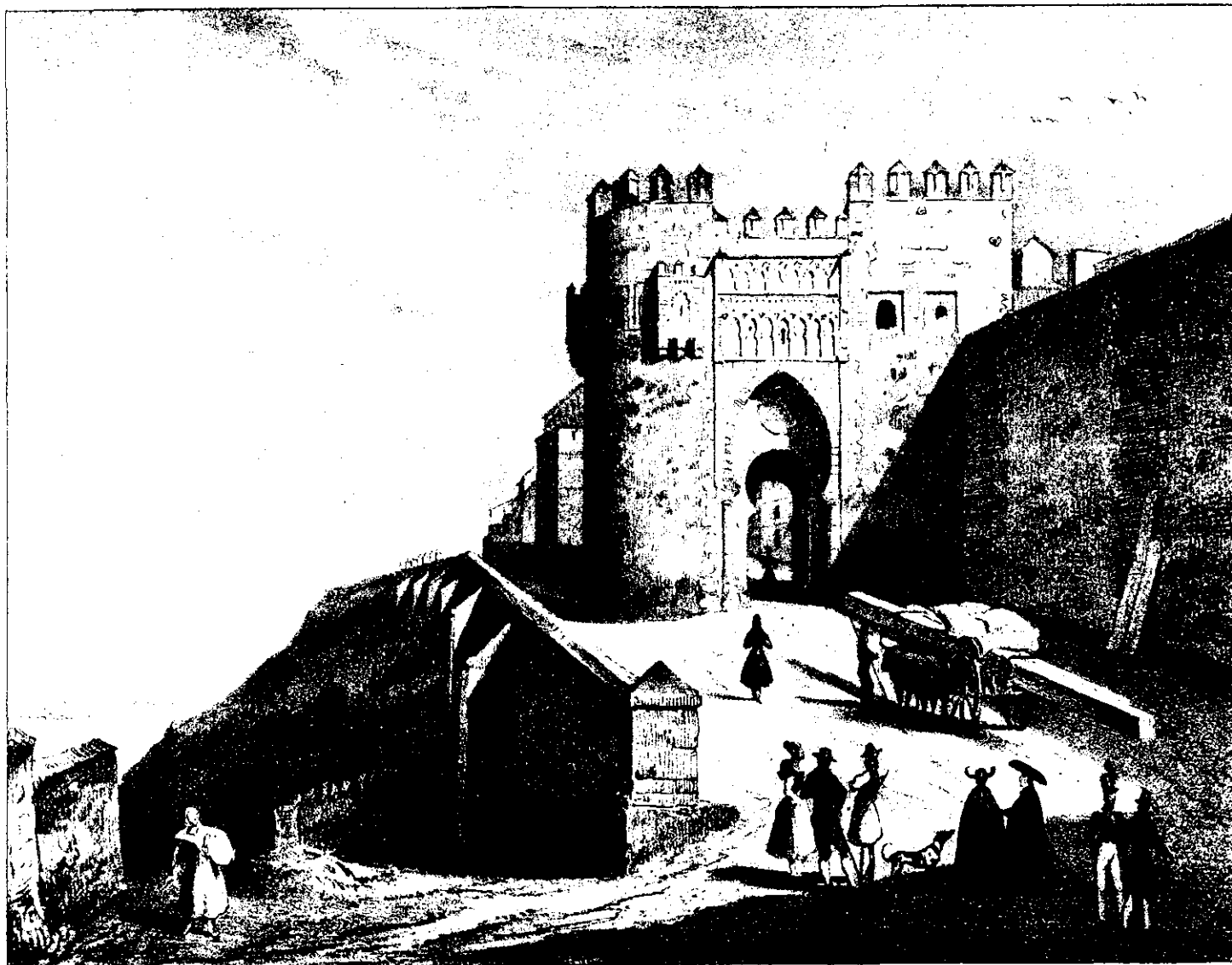
REAL OBSERVATORIO DE MADRID.



Por Antonio de Alava

Del Museo de Pintura

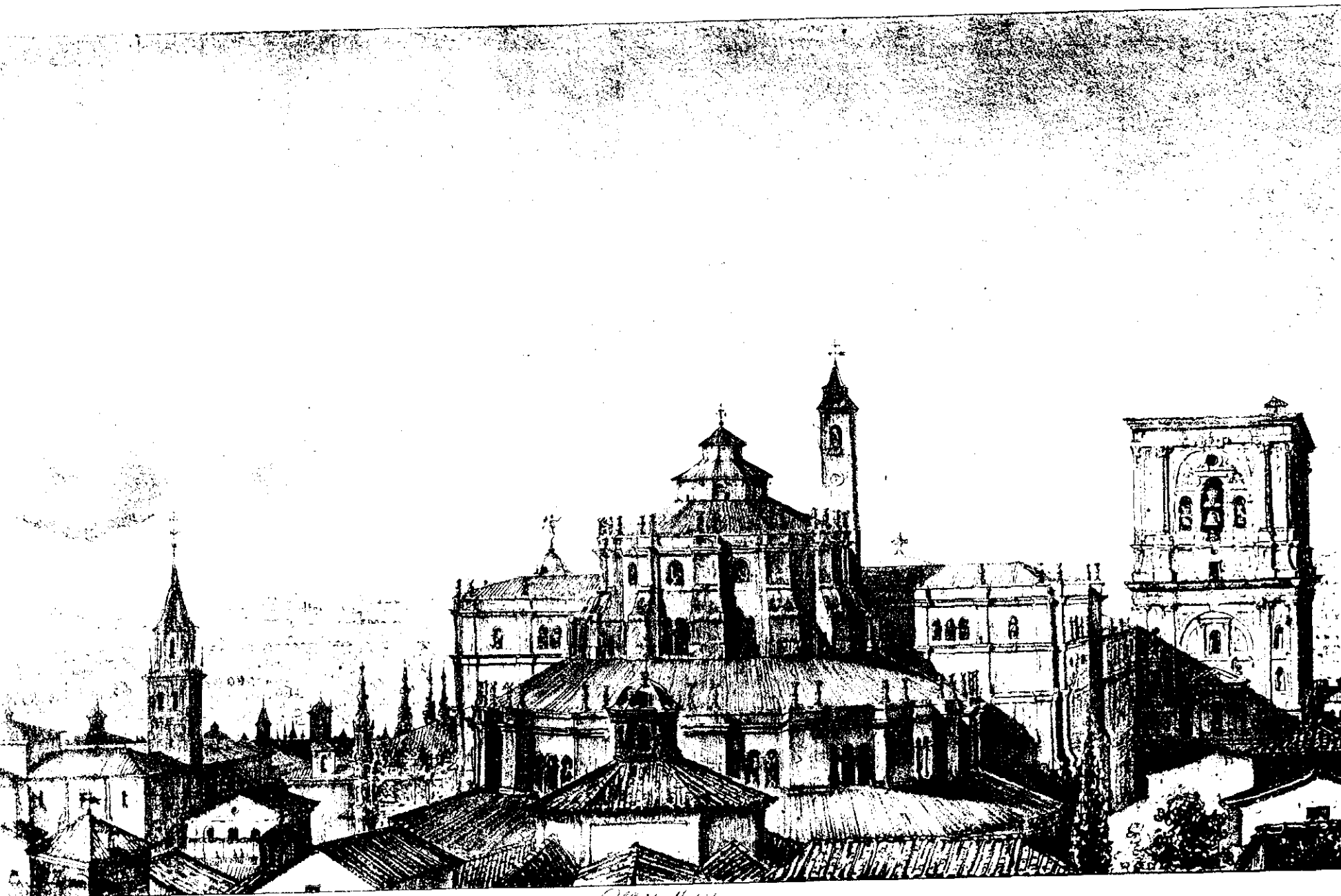
Museo de Pintura de Madrid.

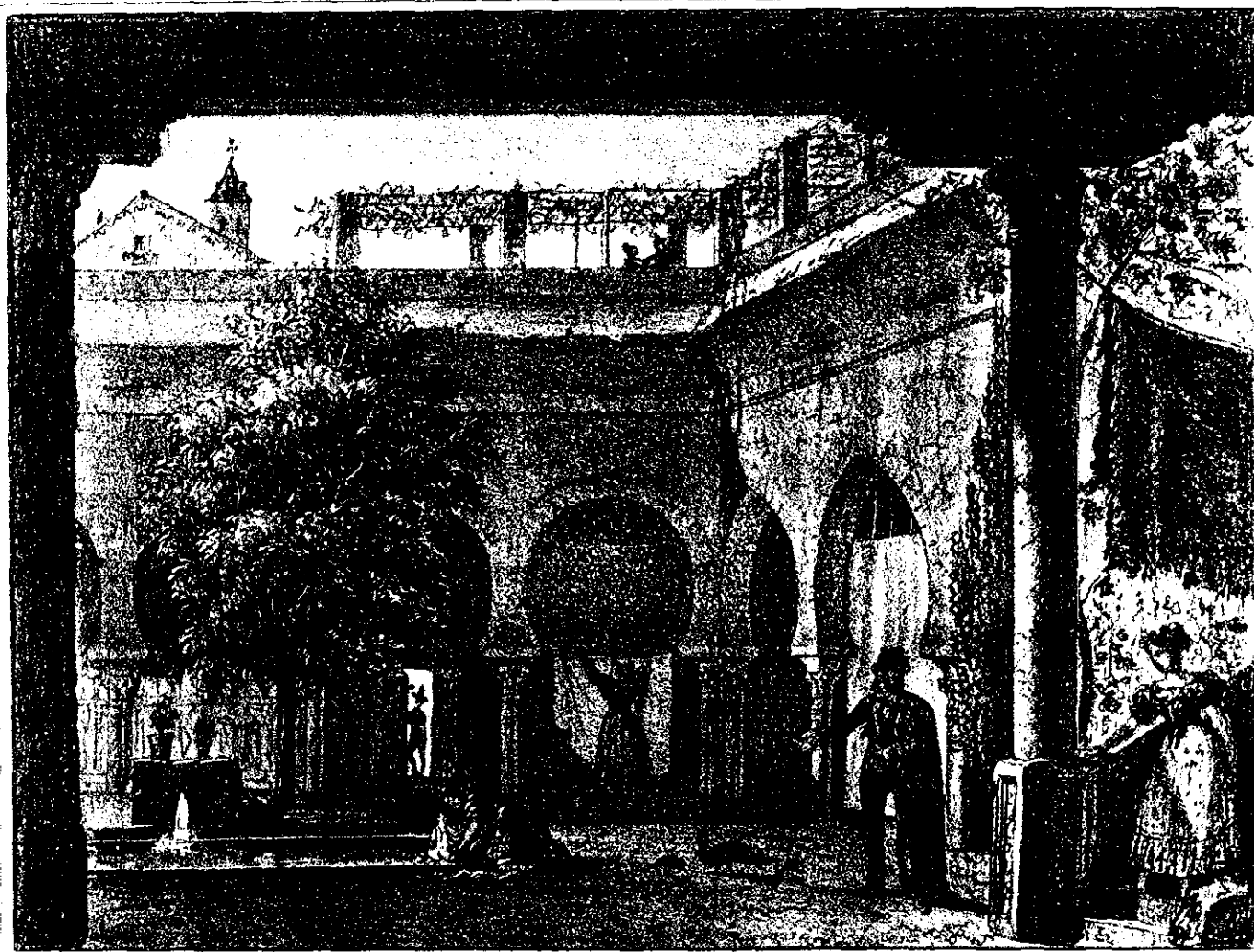


Andrés Bello

Nº 18.º de la ciudad

PUERTA DEL SOL EN TOLEDO.





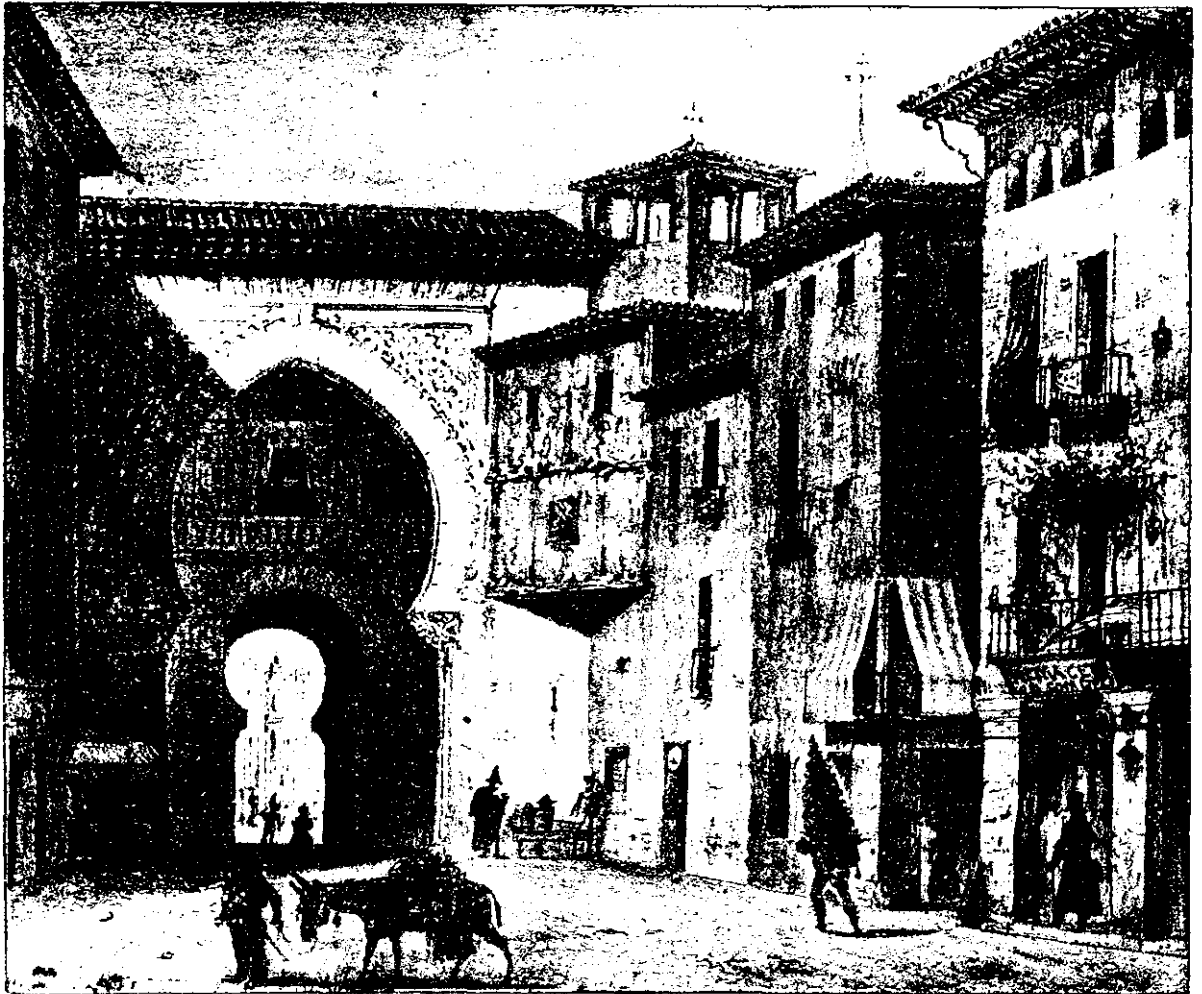
J. B. Boudier del.

M. W. de. Pinet.

Patio de una casa arabe en el Alhambra de Granada.

XXVIII

THE MARKET.



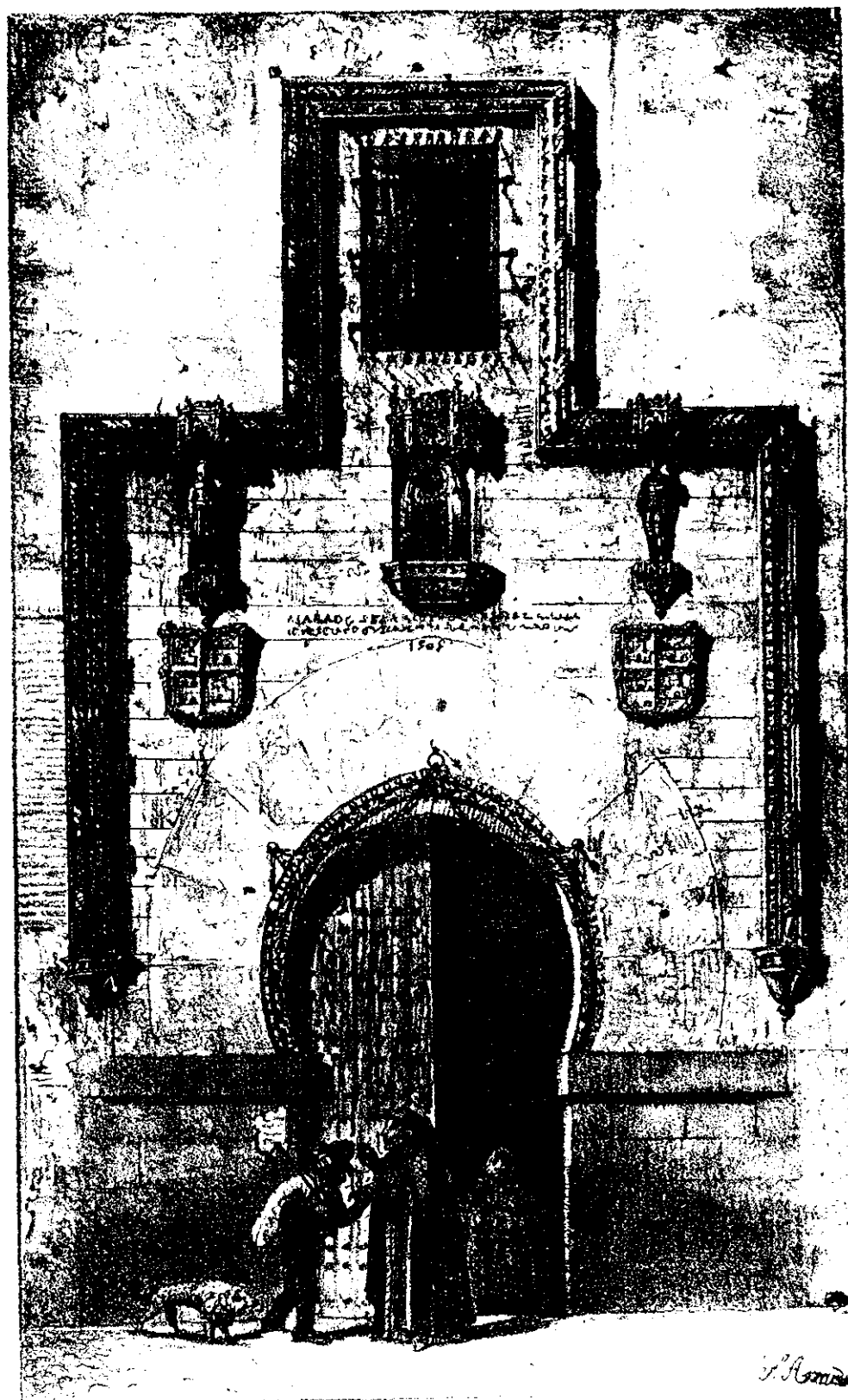
71111

W. H. St. John

THE MARKET, BORDO-AUTREUIL, FRANCE, 1850-51.

XXIX

EL ARTISTA.



Las ilustraciones relacionadas con la arquitectura en *El Artista* son de tres tipos: retratos de arquitectos antiguos y contemporáneos, obras recientes y monumentos españoles. Los retratos se complementan siempre con un artículo sobre el personaje, pero las reproducciones de obras concretas no siempre van acompañadas de un texto. No es necesario comentar las grandes cualidades de todas las litografías, pues el director de la parte artística, Federico de Madrazo, cuida al máximo la calidad.

XVIII. Eugenio de Ochoa es el autor de la biografía de Juan de Herrera, arquitecto de *El Escorial*. En ella resume los acontecimientos más significativos de su vida, nombra algunas de las obras que realizó y elogia su estilo "severo al par que elegante", además de resaltar sus conocimientos en matemáticas. La litografía fue realizada por Cayetano Palmaroli (tomo I). El retrato es sobrio y elegante, como el estilo de Herrera.

XIX. Juan de Villanueva es uno de los arquitectos preferidos de los editores de *El Artista*, hasta el extremo de llegar a afirmar que podría considerarse como uno de los primeros de Europa, tanto antiguos como

modernos. El texto está escrito por Eugenio de Ochoa y la litografía es obra de Federico de Madrazo (tomo I).

XX. No es habitual que *El Artista* publique biografías sin firma. Una de las pocas excepciones es la de Isidro González Velázquez que cuenta entonces 71 años y sigue dedicado por entero a su trabajo. La litografía de Federico de Madrazo representa a González Velázquez más joven y con un compás en la mano, simbolizando su gran vocación (tomo III).

XXI. Eugenio de Ochoa escribe un artículo sobre Juan Miguel de Inclán, nacido en 1774 en Gijón, aunque su trayectoria profesional está totalmente vinculada a Madrid. De él destaca su relación con la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* y los muchos servicios prestados a esta institución, pero apenas comenta nada sobre sus obras. La biofranía se publica en el último número y, según el editor de *El Artista*, hay que dejar espacio para otros muchos artistas. La ilustración es de Federico de Madrazo (tomo III).

XXII. En el último número se publica también la biografía de Custodio Teodoro Moreno, nacido en 1780. El artículo

está firmado por Eugenio de Ochoa y en él se resaltan los grandes méritos de este arquitecto que dirigió algunas de las más importantes obras del Madrid de la época, entre ellas la del teatro de la Plaza de Oriente. La litografía es de Federico de Madrazo, autor de la mayoría de los retratos publicados en *El Artista* como podemos ver (tomo III).

XXIII. La reproducción del "Observatorio de Madrid", obra de Juan de Villanueva, no va acompañada de ningún artículo descriptivo, aunque conocemos lo mucho que *El Artista* aprecia este edificio por el texto que Eugenio de Ochoa escribió sobre su autor. La ilustración ha sido realizada por José Abrial (tomo I).

XXIV. José Abrial litografió también el "Museo de Pintura de Madrid" (tomo I), obra de Juan de Villanueva, al cual acompaña un texto descriptivo que se publica sin firma.

XXV. Asselineau litografió la "Puerta del Sol en Toledo" (tomo I). Los motivos que llevan a los editores de *El Artista* a reproducir este monumento se explican en la sección "Variedades": "Accediendo al deseo que nos han manifestado algunas personas de que diéramos entre

nuestras estampas, algunas que representaran monumentos nacionales, hemos creído que pocos podían llamar tanto la curiosidad como el *de la Puerta del Sol de toledo* que damos en este número". Tras ello comenta que es de arquitectura árabe.

XXVI. La litografía de Francisco Aranda sobre la "Catedral de Granada" (tomo II) es realmente atípica y original, como podemos observar. En lugar de mostrar su fachada principal, el dibujante plasma el conjunto histórico-artístico en que está situada, reproduciendo a la vez los elementos arquitectónicos más significativos del monumento vistos desde la zona alta de la ciudad. Ningún artículo acompaña a esta ilustración, aunque Jacinto de Salas y Quiroga publica un poema titulado: "Granada".

XXVII. El "Patio de una casa árabe en el Albaycin de Granada" (tomo II) está también litografiado por Francisco Aranda. No acompaña a ningún artículo sobre el tema.

XXVIII. Francisco Aranda litografía otro monumento granadino: la "Puerta Bib-Arrambla" (tomo II), pero

tampoco en esta ocasión *El Artista* incluye ningún artículo o nota explicativa.

XXIX. La fachada del "Hospital de la Latina", litografiada por Francisco Aranda (tomoII), no acompaña a ningún artículo, pero *El Artista* publica una breve nota explicando que éste es uno de los monumentos más antiguos y mejor conservados de Madrid, siendo sus fundadores Francisco Ramirez de Orena y Beatriz Galindo.

4.3. PINTURA

La pintura es la rama de las Bellas Artes a la que más atención presta *El Artista*. En sus páginas encontramos tanto artículos de opinión como biografías de pintores de distintos períodos históricos y de diferentes nacionalidades, además de una serie de descripciones de los cuadros que alberga el *Museo del Prado*.

4.3.1. La dificultad de un arte noble.

El Artista ve en la pintura la esencia del arte y no puede tolerar que su dignidad quede en entredicho. Por eso, en un artículo firmado por Eugenio de Ochoa, se rebela contra la común utilización del término "pintor" tanto para quien pinta "cuadros" como para quien pinta "paredes", para referirse a Velázquez y también a aquellos que cubren las fachadas de colores chillones.

Ochoa propone que, para evitar confusiones molestas, se

diferencien claramente en el *Diccionario* cada una de estas profesiones, introduciendo una nueva palabra para designar al pintor de paredes.

Así quedarían las definiciones propuestas por el editor de *El Artista*:

"PINTADOR. El que profesa ó ejerce la pintura, considerada como oficio mecánico.
PINTOR. El que profesa ó ejerce la pintura, considerada como arte noble."⁵³(sic)

En *El Artista* las alusiones al valor y mérito de la pintura son constantes, hasta el punto de llegar a considerarla la más difícil de las artes, como comprobamos en el artículo firmado por Luis de Usoz y Río sobre José Rivelles y Helip:

"Quizá un detenido ecsámen para decidir cual de las bellas artes presenta mas dificultades que vencer, mostraria que la pintura es la mas difícil de todas: y que si en ella sobresale, en cualquiera de sus jéneros, el que la profesa, merece sin duda alguna alabanza, al mismo tiempo que consideracion y respeto, sino logró elevar su nombre á la par de Murillo ó Velazquez."⁵⁴(sic)

Sobre la dificultad de la pintura también habla Valentín Cardedera en sus artículos sobre la historia del arte

⁵³ Ochoa, Eugenio de: "Pintor.- Pintura.", *El Artista*, tomo I, nº 22, p. 257.

⁵⁴ Usoz y Río, Luis de: "Bellas Artes. Galeria de Ingenios Contemporaneos. Don Jose Rivelles y Helip.", *El Artista*, tomo III, nº 4, p. 37.

español hasta el siglo XVI, en los cuales esta rama de las Bellas Artes tiene una presencia constante.

Según Cardedera la pintura no alcanza un nivel interesante hasta bien entrado el siglo XIV. La razón es que ésta requiere unas condiciones especiales para su desarrollo y entraña grandes dificultades: necesita conocimientos de anatomía, colorido, claro-oscuro y perspectiva, además precisa de modelos que imitar.

La simpleza de la pintura antes del siglo XV no agrada a Cardedera, para quien únicamente:

"Los pergaminos de los Salterios y Misales, ejecutados en el silencio de los claustros, todavia nos entretienen y admiran por el extraordinario mecanismo y brillo de sus dorados, y por la vivacidad de sus azules contrastados con los mas brillantes cinábrios. Esos son los cuadros que podemos consultar y llamar precursores de nuestro arte en los siglos XII y XIII."⁵⁵(sic)

El *Manuscrito Vigiliano* es otra obra respetable, según el colaborador de *El Artista*, como lo son también algunas miniaturas, pero en general no demuestra ningún entusiasmo hasta llegar al siglo XV, cuando la pintura parece haber alcanzado un cierto perfeccionamiento:

"Como siempre la imitacion de la naturaleza en toda su sencillez é ingenuidad, aunque muchas

⁵⁵ Cardedera, Valentín: "Bellas Artes", *El Artista*, tomo I, nº 9, p. 99.

veces fría y material, era y debía ser el objeto de sus estudios, de tanto en tanto aparecían producciones admirables: las cabezas de sus imágenes tenían un aire angelical, sus aptitudes eran naturales y sencillas, los ropajes presentaban partidos nuevos y caprichosos como los da muchas veces la naturaleza, sin cuidarse en ajustarlos ni arreglarlos á su arbitrio, y realzados así como todos los demás accesorios con un brillo simétrico de colores, usados con tal limpieza y proligidad, que aun nos sorprende su hermosa conservación, y la brillantez de sus fondos y otros accesorios que siguieron tenazmente engalanando con dorados hasta muy entrado el siglo XVI."⁵⁶(sic)

Sólo la producción artística del siglo XVI recibe auténticos elogios de Cardedera, pues para él fue entonces cuando:

"(...) el gran Berruguete, Siloe, Vargas, Joanes y muchos otros insignes artistas propagaron las máximas de la gran escuela que fundaron con tanta gloria de su siglo Rafael de Urbino y Miguel Angel."⁵⁷(sic)

Estas preferencias del articulista parece que coinciden plenamente con las de la publicación para la que escribe, pues *El Artista* no incluye ningún artículo sobre pintores anteriores al Renacimiento.

⁵⁶ Cardedera, Valentín: "Bellas Artes. IX", *El Artista*, tomo I, nº 21, p. 241.

⁵⁷ Ibidem, p. 243.

4.3.2. Rafael de Urbino: la esencia de la pintura.

Uno de los pintores favoritos de *El Artista* es Rafael de Urbino. Sobre él escribe varios artículos José de Madrazo, resaltando su capacidad para expresar el sentimiento y poniéndolo como ejemplo del artista reflexivo que va más allá de la pura *imitación servil*.

El cuadro titulado la *Virgen del Pez* apoya la idea de que el arte debe ser algo trascendental, por eso Madrazo describe la obra teniendo siempre presentes sus connotaciones simbólicas, para que así el lector comprenda el alto grado de reflexión que existe en una composición donde nada es casual⁵⁸.

En la descripción y comentario sobre *La Sacra Familia*, que se conserva en el *Museo del Prado*, José de Madrazo vuelve a comentar la importancia que tienen para el arte el sentimiento y la reflexión, los valores espirituales y el conocimiento, todo aquello que está detrás de la simple apariencia de las cosas⁵⁹.

Rafael de Urbino es para *El Artista* el prototipo de

⁵⁸ Madrazo, José de: "Bellas Artes. Pintura", *El Artista*, tomo I, nº 13, p. 147.

⁵⁹ Madrazo, José de: "Pintura. La Sacra Familia. Por Rafael de Urbino", *El Artista*, tomo I, nº 19, p. 217.

pintor comprometido con su obra, por eso:

"(...) todas sus obras estan llenas de vida, de espresion y de filosofia, que nada hay casual en sus cuadros, nada que sea insignificante, ninguna pincelada que no tenga una determinada intencion, no ya para producir aquellos efectos puramente pintorescos en que tanto se han ocupado muchos pintores para seducir la vista, sino para espresar é inspirar en el alma aquellos mismos afectos que él sentia en la suya."⁶⁰(sic)

Los valores de Rafael son constantemente exaltados, y, para que no existan dudas sobre su perfección, justifica el anacronismo de tiempo y de lugar que se trasluce en los accesorios que aparecen en *La Sacra Familia*, afirmando que no son fruto de la ignorancia sino que tienen una intención concreta.

Para *El Artista* demostrar que la pintura no es la simple imitación de la realidad sino algo mucho más complejo, es casi una misión. Por ello vuelve una y otra vez sobre el tema, tomando como modelos a los grandes maestros de la historia del arte, que siempre fueron algo más que imitadores, fueron verdaderos creadores.

⁶⁰ Ibidem.

4.3.3. Velázquez y el rechazo a la imitación servil.

Velázquez es uno de los grandes ejemplos del artista creativo. Sobre él escribe un extenso artículo Eugenio de Ochoa, demostrando siempre su admiración y elogiando la gran personalidad del pintor, que le llevó a rechazar los muchos consejos que había recibido sobre la necesidad de imitar el estilo de otros pintores. Llega incluso a afirmar que "la imitacion ha sido siempre el ídolo de la medianía" y:

"Si Velazquez hubiera seguido los consejos de los que le decian que imitase á otros artistas, se diria en el dia hablando de él, con no poca frialdad, que fue un *pintor bastante bueno; que fue un excelente imitador*; pero no se diria, como se dice viendo sus producciones, que fue *un genio creador, una inteligencia divina* y en fin un objeto de orgullo para todos los españoles."⁶¹(sic)

El Artista no está en contra de la imitación, de hecho reconoce el mérito de quienes lo hacen bien, pero es necesario buscar algo más:

"La imitacion nos deleita; pero no puede conmovernos cuando la cosa imitada no es capaz de hacerlo. La pintura busca en la filosofía y en la moral los asuntos dignos de conmover el alma; ya no es la materia la que obra; son los sentimientos del hombre interno, y sólo se vale de ésta para hacer perceptibles sus pasiones á

⁶¹ Ochoa, Eugenio de: "Velazquez", *El Artista*, tomo I, nº 1, p. 7.

nuestros sentidos."⁶²(sic)

Velázquez sabe conmover, y esto lo convierte en uno de los artistas más admirados por quienes escriben en estas revistas. Sus cuadros son muy elogiados, especialmente la *Rendición de Breda*, considerado por Ochoa como la obra maestra del pintor, por encima incluso de *Las Meninas*⁶³.

La descripción de la *Rendición de Breda* es una exaltación de la obra en sus diversos aspectos: dibujo, movimiento, perspectiva, color, etc., sin olvidar la explicación del cuadro, basada en la realizada por José Musso y Valiente para la *Colección de cuadros del Real Museo* dirigida por José de Madrazo, según indica *El Artista* al final del artículo⁶⁴.

Velázquez es sin duda el pintor favorito de los editores de la revista, pero también otros pintores de la escuela española reciben innumerables elogios, convirtiéndose en modelos a seguir.

⁶² Madrazo, José de: "Bellas Artes...", art. cit., tomo I, nº 13, p. 146.

⁶³ Este cuadro inicia una sección de *El Artista* dedicada a la descripción de obras de distintos pintores, especialmente las que se encuentran en el *Museo del Prado*.

⁶⁴ "Real Museo de Madrid. La Rendición de Breda", *El Artista*, tomo I, nº 10, p. 109-111.

4.3.4. La belleza ideal de Murillo y el sentimiento religioso.

Murillo es otro de los pintores admirados y respetados por *El Artista* debido a:

"(...) su inimitable colorido, la belleza ideal de sus ángeles, la fecundidad infinita de su imaginación, y sobre todo el carácter profundamente religioso de sus composiciones de asuntos de devoción."⁶⁵(sic)

Sus obras *Santa Isabel* y *Jesús y San Juan* también se describen en distintos artículos, destacando del primer cuadro la expresión angelical de la figura principal, el colorido, la perspectiva y la perfección de detalles y accesorios. Incluye, además, un comentario al final que consideramos muy interesante al ir directamente dirigido a los defensores del "bello ideal":

"A los partidarios del *bello ideal* no agradará mucho probablemente este cuadro de Murillo. ¡Cómo ha de ser!!! Para eso otros le admiran."⁶⁶(sic)

La composición de *Jesús y San Juan, niños*, profundiza más en la importancia que tienen el genio y la originalidad, explicando que esta última no es algo que un pintor pueda

⁶⁵ Ochoa, Eugenio de: "Murillo", *El Artista*, tomo I, nº 14, p. 167.

⁶⁶ "Bellas Artes. Santa Isabel, Reina de Hungría; por Murillo", *El Artista*, tomo II, nº 1, p. 5.

proponerse - en cuyo caso se convierte en "amanerado" -, sino que parte de las cualidades del artista y lo hace inimitable.

Musso y Valiente resalta en el artículo muchas cualidades de la obra, aunque da gran valor a la delicadeza. Todo en este cuadro parece explicado por el sentimiento religioso del pintor, que, según el autor, supo tratar esos temas con una especial sensibilidad fruto de la fe, que le lleva a retratar "en sus producciones á la Religion con tal sinceridad, que la hace amar"⁶⁷.

Ya hemos comentado en otras ocasiones la importancia que tiene el sentimiento religioso para *El Artista*. En la pintura ese sentimiento posee un significado muy especial, pues implica la transmisión de emociones y valores espirituales por encima de la técnica. Esto no quiere decir que los colaboradores de esta publicación desprecien las cualidades técnicas de las obras religiosas, pero hay casos en los que la sensibilidad religiosa ocupa un lugar preferente, como en el cuadro de Zurbarán titulado *Visión de San Pedro Nolasco*, del cual dice Pedro de Madrazo:

" (...) pertenece á aquellas obras artísticas en las cuales mas que las huellas de un pensamiento grandioso, que las concepciones del genio atrevido y ambicioso de gloria, se nota

⁶⁷ Musso y Valiente, José: "Pintura. Jesus y San Juan, niños; por Murillo", *El Artista*, tomo I, nº 23, p. 265.

el pensamiento fervoroso y pío de un pintor, cuya alma se recrea mas en la quietud de la religión, que en el bullicio de escenas mundanas."⁶⁸(sic)

La prueba de que esta obra tiene más valor por su significado espiritual que por sus cualidades artísticas la encontramos en la crítica de Madrazo a algunos aspectos concretos, como la actitud del *Paraninfo* que, según él, debería ser más noble y elegante, llegando a afirmar que si esa figura la hubiese pintado Rafael de Urbino "el cuadro sería bellísimo"⁶⁹. El tema, por tanto, le satisface plenamente, pero rechaza la ejecución.

Lo expuesto anteriormente no significa que Pedro de Madrazo no considere a Zurbarán como un buen pintor, pero sus elogios no van dirigidos al cuadro objeto de análisis sino a la generalidad de su obra, resaltando la valentía de su pincel y su exacta imitación de la naturaleza.

Otro cuadro religioso que también analiza Pedro de Madrazo en *El Artista* es el *Martirio de San Bartolomé*, de Ribera. Al contrario que en el caso de la *Visión de San Pedro Nolasco*, en esta ocasión el mérito artístico domina sobre el valor religioso, destacando la composición, el

⁶⁸ Madrazo, Pedro de: "Vision de S. Pedro Nolasco. Por Zurbaran", *El Artista*, tomo II, nº 24, p. 283.

⁶⁹ Ibidem, p. 283-84.

dibujo y el colorido de la obra, y exaltando las virtudes de un pintor que:

"(...) poseia el don de conmover por el efecto de las sombras y energía y atrevimiento de su pincel fantástico; verdad ni ignorada ni contradecida hasta ahora."⁷⁰(sic)

4.3.5. Originalidad y perfección.

En *El Artista* observamos siempre una gran admiración y respeto por la originalidad, por la obra personal, independientemente de los temas tratados. Por eso, publica un artículo dedicado a David Teniers a quien Ochoa califica de "estrambótico" y nada sublime, pero con la virtud de reproducir los temas mundanos y la fisonomía de los personajes "con una gracia singular y propiedad estremada"⁷¹. Esa cualidad le da un gran valor como pintor, aunque que sus canones estéticos no se ajusten a los del editor de la publicación.

Pero no todo lo relacionado con la originalidad recibe las alabanzas de *El Artista*. Cuando ésta se olvida

⁷⁰ Madrazo, Pedro de: "Bellas Artes. Martirio de S. Bartolomé. Por Ribera", *El Artista*, tomo II, nº 16, p. 181.

⁷¹ Ochoa, Eugenio de: "David Teniers", *El Artista*, tomo II, nº 5, p. 49.

excesivamente de las reglas en su aspecto técnico, puede poner en peligro el valor de la obra en sí misma.

Una biografía sobre Rubens pone de manifiesto que en algunas de sus obras se observan algunos defectos y estos dominan precisamente en sus "cuadros más brillantes":

"Todo en ellos se sacrifica al efecto: se echa de ver una intencion decidida a deslumbrar á toda costa, sin perdonar aun á la verdad, de modo que en muchos de los lienzos que nos han encantado á primera vista, al querer estudiarlos atentamente, nos sorprende hallarlos llenos de mil defectos é incoherencias, y sobre todo de una fatigosa confusion: figuras caidas sin gusto, piernas debajo de brazos, brazos entre piernas, pies colocados sobre cabezas, como á manera de penachos, cabezas en actitudes risibles, y cuerpos en posiciones imposibles."⁷²(sic)

Pero Rubens tiene también muchas cualidades y Federico de Madrazo las reconoce en un artículo en el que compara a este pintor con Velázquez, dedicando grandes elogios a ambos y criticando a quienes opinan que el colorido y claro-oscuro de Rubens son demasiado exagerados. Según él, eso lo dicen sólo quienes no comprenden el gran valor que la obra del pintor tiene, ni que su forma de trabajar es, precisamente, la que hace que sus cuadros produzcan ese "mágico efecto".

Tanto Velázquez como Rubens son para Madrazo dos grandes

⁷² "Bellas Artes. Biografia. Pedro Pablo Rubens", *El Artista*, tomo III, nº 8, p. 86.

pintores que no se pueden comparar, porque cada uno tiene su propio estilo particular. Sólo una cosa les une: ambos "pintaron sin miedo"⁷³, y eso es lo que los convierte en grandes. La valentía es lo importante de la originalidad defendida por *El Artista* y eso es lo que lleva a la genialidad, defendida por encima de todo.

Precisamente porque *El Artista* respeta la creatividad, admira a Leonardo da Vinci, ejemplo de originalidad y genio en todas sus facetas:

"Leonardo de Vinci es el tipo mas bello de artista que puede concebir la imaginacion; es el *artista* en la aceptacion mas lata y poética de esta palabra; es el hombre de arte y de ciencia, el hombre que sabe é inventa; es la personificacion viva de la inteligencia humana, es el genio como le concebía Alberto Dureró, es el ángel de su grabado la MELANCOLIA, aquel ángel sublime en traje florentino y con educacion florentina."⁷⁴(sic)

Que este hombre, capaz de abarcar amplios conocimientos, tanto en las artes como en las ciencias, sintiese una especial predilección por la pintura tiene mucho valor para *El Artista*, pues, como dijimos en otra ocasión, esa rama de las Bellas Artes es considerada como la más perfecta de todas.

⁷³ Madrazo, Federico de: "Velazquez-Rubens", *El Artista*, tomo I, nº 22, p. 253.

⁷⁴ "Historia del Arte. Leonardo de Vinci. Pintor florentino", *El Artista*, tomo II, nº 13, p. 145.

Goya es uno de los pintores españoles cuya originalidad y creatividad son reconocidas por todos los historiadores del arte. *El Artista*, aun cuando los responsables de la revista no sintiesen especial predilección por este pintor, sobre todo Federico de Madrazo⁷⁵, publica un extenso artículo sobre el pintor aragonés en el que resalta su creatividad.

El autor del artículo sobre Goya es Valentín Cardedera, quien en todo momento demuestra la admiración que siente por él, alabando sus particularidades y su carácter independiente:

"Afortunado aquel que conociendo y consultando su genio no se deja arrastrar por el ejemplo de la multitud, ni por las doctrinas y preocupaciones de sus contemporáneos, antes bien siguiendo su vocacion, procura en ella perfeccionarse y lucha por llegar á la meta."⁷⁶(sic)

Cardedera analiza las distintas etapas de la producción de Goya, resaltando las virtudes de cada una de ellas y criticando a quienes piensan que algunas de sus obras son resultado de la precipitación y de la negligencia, pues esa actitud es fruto de la ignorancia. Quiere demostrar

⁷⁵ Calvo Serraller comenta lo poco que gustaba Goya a los Madrazo y la tolerancia de *El Artista* al publicar este artículo de Cardedera. Calvo Serraller, Francisco: "Pedro de Madrazo, historiador y crítico de arte", *Los Madrazo: una familia de artistas*. Madrid: Museo Provincial, 1985, p. 77.

⁷⁶ Cardedera, Valentín: "Biografía de Don Francisco Goya, pintor", *El Artista*, tomo II, nº 22, p. 253.

que la reflexión y el cálculo están constantemente presentes en el trabajo del pintor, cuyos "Caprichos" y composiciones:

"(...) revelan su espíritu satírico, su entendimiento despejado, su ilustración, y también cierta grandeza de ánimo con que supo ridiculizar y criticar los vicios y desórdenes de personas entonces harto poderosas."⁷⁷(sic)

Goya influyó decisivamente, según el articulista, en la escuela romántica francesa y muchos intentaban imitar al pintor español en Europa. Cardedera desconocía entonces que con el tiempo Goya iba a ser considerado el pintor romántico español más representativo debido a lo inquietante, complejo y diferente de su obra⁷⁸.

4.3.6. Pintores contemporáneos de *El Artista*.

Hemos visto como *El Artista* dedica un amplio espacio a aquellas figuras de la pintura europea que ya entonces

⁷⁷ Ibidem, p. 255.

⁷⁸ Honour considera que Goya es el único pintor romántico español y al hablar de uno de sus grabados sobre *Los desastres de la guerra*, titulado *Nada*, dice que "en comparación con esta obra profundamente inquietante, otras escenas románticas de camposanto, como la ilustración de Louis Boulanger a *Les Fantômes* de Victor Hugo, apenas parecen más que ejercicios para ponernos la carne de gallina." Honour, Hugh: *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1986, p. 287.

pertenecían a la Historia del Arte y cuyos méritos eran por todos reconocidos. Pero en sus páginas hay también un lugar para sus contemporáneos, especialmente los españoles.

La selección de pintores es un tanto heterogénea y, en ocasiones, es la muerte de un pintor lo que lleva a *El Artista* a publicar un artículo sobre él, como en los casos de José Rivelles y Helip o Bartolomé Pinelli.

Sobre José Rivelles, muerto el 16 de marzo de 1835, Luis de Usoz y Río escribe una biografía centrada en demostrar las grandes cualidades artísticas y humanas del pintor. Desgraciadamente la fama no le llegó en vida, en parte por la falta de respeto hacia la libertad creadora que existía en el momento:

"(...) principiaba ya á darse á conocer ventajosamente como *pintor de historia*; cuando la amable indolencia de su condicion, y el desaliento y olvido en que yacía el arte, despreciado, como siempre es todo lo bueno y lo bello, aun en medio de una aparente proteccion, por los vándalos que aborrecen la libertad; le obligaron á dedicarse á la pintura de escenas y decoraciones teatrales (...)"⁷⁹(sic)

Usoz y Río critica con estas palabras al ambiente artístico de aquella época y ataca más tarde el innoble comportamiento de quienes lo formaban. Según comenta, ser

⁷⁹ Usoz y Río, Luis de: "Bellas Artes. Galería....", art. cit., tomo III, nº 4, p. 38.

una buena persona suponía un perjuicio a la hora de lograr el éxito y da a entender que el carácter de Rivelles pudo influir en su escaso ascenso en la sociedad, pues era amable, modesto y sencillo, cuando la intriga y la adulación eran las normas de comportamiento de quienes conseguían triunfar en el mundillo artístico.

El Artista publica una necrología con motivo de la muerte de Bartolomé Pinelli. Este texto, escrito por Valentín Cardedera, realza la figura del pintor y grabador italiano, destacando su genio e imaginación, aunque sus habilidades como pintor queden un poco en entredicho:

"Aquel fuego eléctrico que corría por todas sus venas, aquella impaciencia de ver en pocos momentos representadas sus infinitas concepciones, habrán sido un obstáculo para que no llegara en la práctica de la pintura á la excelencia de muchos de sus contemporáneos; así es que, casi todos los puntos de su imaginación han quedado para la admiración de los inteligentes solo en la inmensa serie de sus estampas que el mismo grabó al agua fuerte, con increíble saber y velocidad."⁸⁰(sic)

Además de rendir homenaje a aquellos artistas que acaban de morir, *El Artista* demuestra un claro interés por sus contemporáneos y publica las biografías de algunos pintores españoles de reconocido prestigio. Este es el caso de Vicente López, José de Madrazo y Juan Antonio Ribera, que han alcanzado una alta posición en el ámbito

⁸⁰ Cardedera, Valentín: "Bartolomé Pinelli. Necrología", *El Artista*, tomo I, nº 19, p. 224-225.

artístico y un lugar de honor en la sociedad del momento.

Vicente López, se formó en la *Academia Borbónica* y en las ideas estéticas de Mengs, aunque Arias Anglés piensa que no puede considerarse un neoclásico absoluto⁸¹. José de Madrazo y él fueron rivales en su tiempo, pero ello no impide que *El Artista* se muestre tolerante y decida publicar una biografía del pintor, sin que las diferencias personales ni estéticas influyan sustancialmente.

El artículo, firmado por Juan Nicasio Gallego, contiene gran cantidad de datos biográficos, valorando mucho los viajes que realizó Vicente López para completar su aprendizaje. No olvida tampoco los premios conseguidos por el pintor y los favores otorgados por el rey, algo a lo que siempre da mucho valor esta publicación, pues el éxito alcanzado por un artista se mide en gran parte por los cargos que ocupó y las relaciones que mantuvo con los personajes públicos, especialmente el rey.

Nicasio Gallego no pone en duda la calidad artística de la obra del pintor de cámara, pero no todo son elogios desmedidos. Por ejemplo, de su primera etapa el articulista destaca el colorido, el dibujo y la soltura

⁸¹ Arias Anglés, Enrique: "Pintura española del siglo XIX", *Cuadernos de Arte Español*, nº 41, 1992, p. 6.

del artista, pero critica su falta de sencillez y de naturalidad en algunos aspectos, así como el exceso de viveza en los carmines, medias tintas y reflejos de las carnes. No obstante la crítica se atenúa después:

"Mas no cabe duda en que con la continua observacion y estudio del natural en los infinitos retratos que ha pintado en el largo periodo de veinte años, y con la meditacion de las obras de los grandes maestros han desaparecido casi de todo punto aquellos lunares (...)." ⁸²(sic)

Los retratos de Vicente López merecen, en cambio, la total aprobación de Nicasio Gallego. Incluso la excesiva utilización de elementos accesorios está plenamente justificada:

"La propension de Lopez á no escasear en sus retratos los accesorios, nace de dos causas que redundan en elogio de este profesor: una, el deseo de complacer á los originales, y en especial á las señoras, que no quedan contentas sino se las pinta engalanadas con todos los dijes y floripondios de su tocador; otra, la admirable verdad con que sabe representarlos." ⁸³(sic)

Como vemos, *El Artista* no ignora a un pintor porque no coincida con su ideología o con sus planteamientos estéticos. Si su prestigio ha sido reconocido, sus páginas siempre reservarán un lugar para él, y quienes

⁸² Nicasio Gallego, Juan: "Galeria de Ingenios Contemporaneos. Don Vicente Lopez", *El Artista*, tomo II, nº 24, p. 278.

⁸³ Ibidem, p. 280.

escriben el artículo tienen siempre libertad para expresar sus opiniones personales: es el caso de Goya o el de López. Las estrechas relaciones familiares o profesionales no son tampoco impedimento para que esta publicación incluya comentarios elogiosos en sus páginas. Este es el caso de José de Madrazo, padre y suegro de Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa, respectivamente.

Valentín Cardedera es el autor del artículo sobre José de Madrazo y, al igual que Juan Nicasio Gallego en el caso de Vicente López, comienza con una serie de datos biográficos, resaltando los viajes que realizó para completar sus estudios, especialmente a París donde fue discípulo de David, pintor que influyó decisivamente en su obra.

La estancia de Madrazo en Roma también ocupa mucho espacio en el artículo de Cardedera, tanto por las obras que realizó en aquella ciudad como por sus vivencias personales. Su patriotismo le llevó incluso a la cárcel, junto a otros compañeros de profesión, cuando las tropas Imperiales entran en Roma y Madrazo se niega a aceptar la autoridad francesa:

"Madrazo, así como el célebre escultor Alvarez, Solá y otros compañeros, estuvieron arrestados en el castillo de Sant Angelo 33 días, rehusando jurar por su rey al intruso José; y de allí fueron conducidos al palacio de la embajada de España, donde permanecieron dos meses con el ministro y la legación también arrestados. Pasado este tiempo se les concedió

el arresto en sus casas, y finalmente el recinto de Roma por cárcel."⁸⁴(sic)

El articulista justifica todas las acciones del pintor, incluso su aceptación final de las circunstancias.

La obra de Madrazo recibe los mayores elogios de Cardedera, siendo el retrato el género más alabado, tanto por la ejecución como por la semejanza con el modelo. El articulista no olvida comentar la gran labor realizada por José de Madrazo en el campo de la enseñanza, contribuyendo a la formación de los jóvenes artistas, como profesor de colorido y composición en la *Real Academia de San Fernando*:

"Sus vastos conocimientos teóricos esplicados á numerosos discípulos con la amenidad propia de su talento y con todo el amor y generosidad debidos, han coadyuvado grandemente á la propagacion de la buena escuela entre la mayor parte de nuestra juventud (...)"⁸⁵(sic)

Así como en el texto que *El Artista* publica sobre Vicente López veíamos la crítica de algunos aspectos de la obra del pintor, en el caso de Madrazo no hay lugar para ella. Todo es admiración por la obra y el autor. Incluso sus últimas actividades merecen la atención de Cardedera que afirma que los muchos méritos y cargos que Madrazo posee

⁸⁴ Cardedera, Valentín: "Galería de Ingenios Contemporáneos. Don José de Madrazo", *El Artista*, tomo II, nº 26, p. 308.

⁸⁵ Ibidem, p. 309.

no le impiden seguir trabajando e innovando, poniendo como ejemplo su contribución a la creación del *Establecimiento Litográfico de Madrid*.

Federico de Madrazo es el autor de la biografía de Juan Antonio Ribera, amigo personal de su padre, José de Madrazo, y también discípulo de David y pintor de cámara. Este, al contrario que los artículos antes analizados, no incluye amplios comentarios ni opiniones sobre las obras de Ribera, sino que se centra en la vida del pintor desde su nacimiento hasta el momento presente, destacando los muchos contratiempos que sufrió a causa de su gran vocación y sus escasos medios económicos. Ni siquiera profundiza en la labor realizada por Ribera como segundo director artístico del *Museo del Prado*, limitando sus comentarios a destacar que "ha enseñado el verdadero modo de restaurar los cuadros a sus actuales restauradores"⁸⁶, lo que sin duda fue muy importante y quizá merecería mayor análisis por parte del articulista.

Como hemos visto, sólo los pintores contemporáneos plenamente consagrados merecen la atención de *El Artista*. No publica ninguna biografía ni comentario sobre cualquiera de los muchos jóvenes que en ese momento comienzan a destacar, aunque en la crítica de la

⁸⁶ Madrazo, Federico de: "Bellas Artes. Galería de Ingenios Contemporáneos. Don Juan Antonio de Ribera", *El Artista*, tomo III, nº 3, p. 26.

Exposición de la Academia si habrá un lugar para ellos, quizá porque es en ese ámbito en el que los editores de la revista creen que debe ser analizada la obra de los más jóvenes. Tampoco encontramos nada significativo sobre pintores extranjeros contemporáneos, salvo la necrología de Pinelli antes comentada y una nota que dice:

"El célebre pintor Mr. Ingres, cuyo retrato debido al pincel de Don Federico de Madrazo, vimos en la última exposición, se halla actualmente en Roma desempeñando las funciones de director de la Académie Française, en que sucede al pintor Horacio Vernet. Ciento cincuenta artistas acaban de dar una comida, con motivo de su partida á Paris, á este fecundísimo ingenio."⁸⁷(sic)

Hubiese resultado interesante conocer la opinión de *El Artista* sobre la obra de sus contemporáneos europeos en el terreno pictórico. Quizá los editores tuvieran intención de escribir sobre la cuestión, pero la vida de la publicación fue demasiado breve.

⁸⁷ "Variedades", *El Artista*, tomo I, nº 11, p. 132.

ILUSTRACIONES:

XXX

St. István.



VELAZQUEZ.

by the artist

THE EARL OF ARBUTHNOT



W. H. W. H. W. H.

XXXII

EL ARTISTA.



GOYA.



ALFONSO TOSTA



ALFONSO TOSTA

El Artista.



R. L. R. M. M.

D. JUAN RIBERA.

El Artista demuestra gran interés por la pintura y, como hemos visto, reserva un importante espacio para la descripción y explicación de algunos cuadros de interés. Sin embargo, no reproduce ninguna de éstas obras, cuya imagen hubiese hecho comprender mejor al lector aquello que sólo se define con palabras. Tampoco incluye entre sus litografías ningún retrato de pintores extranjeros, ni siquiera de los más destacados, aunque sí los de los españoles cuyas biografías han sido publicadas en sus páginas.

XXX. No podía faltar en *El Artista* el retrato del más célebre pintor español, el más admirado por Ochoa y por Madrazo: "Velázquez" (tomo I). La litografía es de Federico de Madrazo y el artículo de Eugenio de Ochoa, quien resalta las grandes cualidades pictóricas del artista y la alta posición que alcanzó en la corte.

XXXI. Si Velázquez es el primer pintor de España, Murillo es el segundo, según palabras de Eugenio de Ochoa, autor de una biografía del maestro de la escuela sevillana en la cual resalta su inimitable colorido, su gran imaginación y el carácter profundamente religioso de sus

composiciones de "devoción". La litografía ha sido realizada por Carlos Luis Ribera (tomo I).

XXXII. Valentín Cardedera es el autor del artículo sobre Francisco de Goya, en el cual se resalta su talento y su personalidad, valorando positivamente la originalidad de su obra. La litografía es de Federico de Madrazo (tomo II) quien, como ya comentamos en su momento, no siente una gran simpatía por este pintor.

XXXIII. Vicente López también tiene un lugar en las páginas de *El Artista*, aunque su obra no encaje en la ideología artística de la revista. Juan Nicasio Gallego escribe el artículo, resaltando las cualidades artísticas del pintor y su gran capacidad de trabajo (tomo II). La litografía es obra, una vez más, de Federico de Madrazo.

XXXIV. Valentín Cardedera escribe un extenso artículo sobre el padre de uno de los editores de la publicación, José de Madrazo, sin olvidar mencionar su aprendizaje con David en París y su larga estancia en Roma. Comenta también algunas de sus obras más significativas, su relación con la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* y su trabajo en el *Real Establecimiento Litográfico*. La

ilustración es de su hijo, Federico de Madrazo (tomo II).

XXXV. La biografía de Juan Antonio de Ribera es la única que escribe Federico de Madrazo, quien comenta los duros comienzos del pintor, sus diferentes etapas y los cargos oficiales que ocupó en la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* y en el *Museo del Prado*. La litografía es obra de su hijo, Carlos Luis Ribera, asiduo colaborador de esta revista (tomo III).

4.4. ESCULTURA

El Artista, al igual que el resto de las publicaciones que estamos estudiando, presta menor atención a la escultura que al resto de las Bellas Artes, aunque realiza un considerable esfuerzo para potenciar su progreso. Por otro lado, si en los artículos sobre arquitectura o pintura ocupa un espacio significativo el pasado, en los de escultura domina la época contemporánea, más acorde con los principios estéticos de sus editores en esta materia.

4.4.1. La escultura antigua.

La única referencia de *El Artista* a una obra escultórica antigua la encontramos en un artículo de Pedro de Madrazo sobre Toledo y las muchas obras valiosas que contiene esa ciudad, entre ellas un *Bajo-relieve* de Alonso de Berruguete.

En el texto Madrazo critica a quienes no reconocen el mérito de gran parte de los monumentos y obras de arte de la ciudad. Pone como ejemplo el Bajo-relieve de Berruguete antes mencionado, describiéndolo y destacando el inmenso valor artístico e histórico de la obra y de su autor:

"(...) según la opinión común, fué el que introdujo en España la verdadera proporción del cuerpo humano; ¡qué mucho! Se había formado en Florencia á la sombra del coloso Miguel Angel: había tenido por compañeros á Andres del Sarto y á Bachio Bandineli; y en la antigua Roma había sufrido, contemplando sus vestigios, la fiebre del entusiasmo!"⁸⁸(sic)

El Artista publica también un artículo sobre la *Estatua de Memnon*, pero su objetivo no es comentar la obra de arte en sí misma, sino explicar el motivo por el cual dicha estatua emitió durante un tiempo unos extraños sonidos, intentando desmentir aquellas teorías que afirmaban que se debía a fuerzas sobrenaturales⁸⁹.

Por otro lado, Valentín Cardedera en su *Historia del arte en España* no olvida la escultura, citando con orgullo a aquellos artistas del pasado que destacaron por la perfección u originalidad de su trabajo, aunque sus preferencias por las formas clásicas son siempre

⁸⁸ Madrazo, Pedro de: "Toledo. Bajo-relieve de D. Alonso Berruguete", *El Artista*, tomo II, nº 9, p. 107.

⁸⁹ "La estatua de Memnon", *El Artista*, tomo I, nº 12, p. 136-137.

manifiestas.

Cardedera cita a muy pocos escultores de la Edad Media porque en esa época la escultura no puede separarse de la arquitectura, motivo por el cual muy pocos nombres de escultores han trascendido. No obstante algunos alcanzaron un gran renombre, este es el caso de Aparicio, de quien el articulista habla con gran orgullo pues:

"(...) si la escasez de estos nombres deja un vacío y oscuridad bien sensibles para el amante de las artes, podemos al menos gloriarnos los españoles de que quizá ninguna, entre las modernas naciones civilizadas, podrá citar como nosotros un escultor que haya florecido en el año 1033: pues los mas celosos y diligentes investigadores de las antigüedades artísticas de la edad media en Italia, donde tanto se anticipó la escultura, no han encontrado en su historia moderna escultor alguno anterior á Benedicto Antelamí, á cuyo cincel son debidas las esculturas y adornos del Bautisterio de Parma, que construyó él mismo en el año de 1196."⁹⁰(sic)

Llegado el siglo XII habla del maestro Mateo, que fue también arquitecto, describiendo algunas de sus obras. Pero, según el articulista, la escultura no ha alcanzado todavía en aquellos días el deseable nivel de perfección, y no lo hará tampoco en los siglos siguientes.

Valentín Cardedera sólo halla la perfección en las formas clásicas. En la Edad media la escultura y la pintura no

⁹⁰ Cardedera, Valentín: "Bellas Artes. Parrafo II", *El Artista*, tomo I, nº 3, p. 28.

podían progresar porque las condiciones externas no favorecían el genio y ni la inspiración, ni existían conocimientos sobre algo tan esencial como la figura humana, por tanto:

"(...) en los mismos templos suntuosos, atrevidos é imponentes, los adornos, trepados, la infinidad de hojarascas, bichos y otros objetos de ornato de ejecución sumamente prolija, son la única escultura de esta época que llame nuestra atención, al mismo tiempo que las imágenes de los santos, las de nuestros monarcas y próceres, que reposan sobre las tumbas, conservan el cincel grosero, enteramente violadas las reglas de proporción y equivocada la expresión de las figuras."⁹¹(sic)

De los siglos siguientes Valentín Cardedera nombra algunas obras, aunque sin demostrar demasiado entusiasmo. Para él sólo la antigüedad clásica y el Renacimiento merecen ser tenidos en cuenta a la hora de estudiar la estatuaria.

4.4.2. La escultura contemporánea.

Las obras contemporáneas tampoco ocupan un gran espacio en la revista, quizá porque la producción en aquel momento es bastante limitada. La única obra a la que hace

⁹¹ Cardedera, Valentín: "Bellás Artes. IV.", *El Artista*, tomo I, nº 7, p. 74.

referencia en varias ocasiones es la *Estatua de Cervantes*, realizada por Antonio Solá -director de los pensionados en Roma-, sobre la cual escribe extensamente Eugenio de Ochoa.

El editor de *El Artista* aprovecha este artículo para narrar las hazañas y la vida de Cervantes, a la vez que plantea la necesidad de erigir monumentos a los grandes personajes de la historia de España. En cuanto al tema central, la *Estatua de Cervantes*, Ochoa no escatima elogios, apoyando su opinión con la de Salvatore Betti, secretario de la *Academia Romana de San Lucas*, cuyas palabras fueron:

"Todo es vida, todo es alma juntamente y dignidad en esta estatua; la cual yo, por universal aprobacion de todos los profesores é inteligentes en las bellas artes, colocaré en el rango de una de las mas insignes que ha producido la escultura en este siglo, como es seguramente una de las mas importantes por el hombre eminente que representa. Añadiré tambien que de muchos años á esta parte no se ha ejecutado en Roma otra semejante en bronce; es semicolosal y tiene diez palmos y medio de altura."⁹²(sic)

Pero antes de que Eugenio de Ochoa escriba este elogioso artículo, en las páginas de *El Artista* ya había aparecido información sobre la finalización de esta obra de Antonio Solá:

⁹² Ochoa, Eugenio de: "Estatua de Miguel de Cervantes Saavedra", *El Artista*, tomo I, nº 18, p. 205.

"Por cartas de Roma sabemos que está ya concluida y espuesta al público la estatua del inmortal Cervantes, ejecutada por nuestro excelente escultor Don Antonio Solá, director de los pensionados españoles y autor del famoso grupo de Daoiz y Velarde. Anunciamos con sumo placer que esta obra es en el día objeto de la admiración de todos los inteligentes, no solo por el mérito de la escultura sino por el esquisito trabajo de la fundición en bronce, la cual, nos aseguran testigos oculares, es un verdadero dechado en su género."⁹³(sic)

Por otra parte, varios números después de la publicación del artículo de Eugenio Ochoa anteriormente citado, *El Artista* publica otra información corta relacionada con el tema. En esta ocasión defiende el pedestal que Solá había proyectado para su estatua y que fue rechazado:

"Mucho sentimos que no se coloque la estatua de Cervantes sobre el elegante pedestal cuyo dibujo envió de Roma el mismo Sr. Solá. Y lo sentimos tanto mas cuanto el que se está erigiendo en la Plaza del Estamento para aquel objeto nos parece pasablemente malo. El Sr. Solá calculó muy bien sus dimensiones, y es sabido que el efecto de una estatua depende en gran manera de la altura á que está colocada."⁹⁴(sic)

Esta claro que en una España tan escasa en producciones artísticas una obra de cierta envergadura adquiere un gran protagonismo, mientras la prensa especializada no escatima elogios para la iniciativa.

⁹³ "Variedades", *El Artista*, tomo I, nº 9, p. 108.

⁹⁴ "Variedades", *El Artista*, tomo II, nº 1, p. 12.

4.4.3. Biografías de escultores contemporáneos.

Quizá en España no se realizaban grandes obras escultóricas en aquel momento a causa de los escasos medios económicos, pero en el país existían escultores de talento y *El Artista* quería darlos a conocer mediante la publicación de sus biografías.

Eugenio de Ochoa escribe sobre José Alvarez en un tono absolutamente personal, demostrando una enorme admiración y respeto por él. Tanto es así que llega a decir que es:

"(...) uno de aquellos grandes hombres, de que es tan avara la naturaleza, destinados á ilustrar el siglo en que vivieron y la nacion que tuvo la dicha de producirlos."⁹⁵(sic)

Los datos biográficos y las alabanzas sobre la obra y la personalidad de Alvarez se entremezclan con las opiniones de Ochoa, quien eleva al escultor al pedestal de los grandes genios:

"El artista se reproduce en sus obras, vive en ellas y participa de la inmortalidad que las imprime como un eterno sello, con el cincel ó los colores: viendo sus grandes creaciones, tal vez le creemos un Dios; y cuando la realidad nos arroja de este mundo imaginario, sentimos en efecto que es un hombre, si bien muy superior á los demas, y esto basta para que no desaparezca el prestigio. Esto sucede con D.

⁹⁵ Ochoa, Eugenio de: "D. José Alvarez", *El Artista*, tomo I, nº 2, p. 121.

José Alvarez."⁹⁶(sic)

De todas las biografías que Ochoa escribe para *El Artista* ésta es una de las más personales -junto con la de Velázquez-, y contrasta enormemente con la que él mismo escribe sobre Esteban de Agreda, centrada en la evolución del escultor desde que comienza siendo niño a trabajar con su padre - también escultor- hasta llegar a ser director general de la *Academia de San Fernando*.

Para Esteban de Agreda la *Academia de San Fernando* es una institución de enorme importancia en su vida. Cuando consiguió llegar a ella para completar sus estudios tuvo que abandonarla al ser reclamado por su padre para que trabajase con él en la Villa de Haro, pero:

"Trabajando no obstante el ánimo de nuestro escultor por el insaciable anhelo de perfeccion, verdadera sed hidrópica de todos los artistas que lo son por vocacion irresistible y aun pudieramos decir, preexistente, viendo que no le seria dado seguir la senda de progreso continuo, única capaz de satisfacer la noble ambicion, sino volvía á proseguir sus estudios en la real Academia de San Fernando, obtuvo de su padre le permitiese volver á la corte."⁹⁷(sic)

La vida del escultor estará desde entonces estrechamente vinculada a la *Academia*.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ochoa, Eugenio de: "Bellas Artes. Galeria de Ingenios contemporáneos. Don Esteban de Agreda", *El Artista*, tomo III, nº 12, p. 143.

Ochoa no publica información sobre la obra de Agreda. Desconocemos si es por resaltar la enorme trascendencia que tuvo la institución académica en la vida del escultor, porque no consideraba relevante su obra o simplemente para dejar espacio para las biografías de otros artistas, dado que la desaparición de la revista es inminente.

ILUSTRACIONES:

EL ARFOL



Don José Arfoll

El Arfoll

Don José Arfoll

XXXVII

1891-1892



Portrait of a man

Portrait of a man

EL ARTISTA.



CERVANTES.

El busto de Cervantes, obra de don Juan de la Cruz,
del Escultor D. Antonio Soláque se ha de colocar en
la plaza del Estamento de Procuradores.



Relato de Madrid

LA ANUNCIACION DE NUESTRA SEÑORA.

Ensayo de dibujo de D.º Alonso Berruguete.

XL

PLATE XL.



STATUE OF MENES OF.

El Artista no reproduce muchas obras escultóricas pues, como hemos podido observar en el apartado correspondiente, tampoco publica muchos artículos sobre esta materia. Por otro lado, los dos retratos de escultores que encontramos coinciden con aquellos sobre los que escribe Eugenio de Ochoa.

XXXVI. "José Álvarez", fallecido ocho años antes de que *El Artista* publique su biografía, es el escultor más admirado por Ochoa, quien lo considera un verdadero genio. La litografía la realizó Cayetano Palmaroli a partir de un cuadro de José de Ribera (tomo II).

XXXVII. La vida de Esteban de Agreda está íntimamente unida a la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* de la que fue Director General en varias ocasiones. Ochoa escribe un breve artículo sobre su vinculación con esta institución. La litografía es obra de Carlos Luis de Ribera (tomo III).

XXXVIII. La "Estatua de Cervantes", realizada por Antonio Solá en 1835, es una de las obras más importantes de

aquellos años y todas las publicaciones periódicas le dedican la debida atención. Eugenio de Ochoa escribe un extenso artículo resaltando las grandes cualidades artísticas de la obra, de su autor y del hombre al que representa. Por otro lado, lamenta que ésta no haya sido colocada en el pedestal que proyectó su propio autor, sustituyéndolo por otro "pasablemente malo". La reproducción es de Federico de Madrazo (tomo I).

XXXIX. "La anunciación de Nuestra Señora" de Alonso de Berruguete está dibujada y litografiada por Federico de Madrazo (tomo II). El artículo del mismo título, firmado por Pedro de Madrazo, no se centra exclusivamente en la descripción de esta obra, sino que critica a quienes no saben reconocer la calidad artística de los monumentos y obras que existen en la ciudad de Toledo.

XL. La "Estatua de Memnon" es una de las pocas obras de la antigüedad reproducidas en las publicaciones periódicas de la época. Esta litografía de Federico de Madrazo (tomo II) no se incluye por las cualidades artísticas de la obra en cuestión, sino por los extraños sonidos que emitía y que algunos han intentado atribuir a fuerzas sobrenaturales cuando tenían en realidad una explicación científica.

4.5. CRITICA DE LA EXPOSICION DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Madrid de la época, en el que no se producen grandes acontecimientos artísticos, la *Exposición de la Academia de San Fernando* se convierte en centro de reunión y de debate de críticos y artistas. A sus salones acudían, además, innumerables admiradores y curiosos, y algunos aficionados que presumían de entender y eran luego objeto de burla en algunos artículos de la prensa.

Lógicamente, *El Artista* celebra la apertura de la Exposición con enorme entusiasmo y se dispone a informar a sus lectores sobre las obras presentadas por los jóvenes artistas españoles. No importa que esta publicación esté en contra de alguna de las reglas académicas o que reivindique una mayor libertad para el artista, la importancia que la institución y sus profesores tienen en el Madrid artístico del momento y las posibilidades que ofrece para difundir el arte, son un rayo de esperanza en una sociedad culturalmente dormida.

Pedro de Madrazo, un crítico inclinado claramente hacia el romanticismo en aquellos años, es el autor de los artículos publicados en *El Artista* sobre las obras expuestas en los salones de la *Academia*.

4.5.1. Un rayo de esperanza para una España en crisis.

El optimismo es el elemento predominante en los artículos de Madrazo, aunque no olvida el momento crítico que vive una España en guerra y con una inestable situación política. A pesar de todo la exposición para él es motivo de alegría y en la breve introducción con la que inicia su primer comentario refleja claramente su pensamiento:

"¿Quién negará que en España tenemos artistas? Esta época, tan deseada por todos los amantes de las bellas artes, parece traer á la capital de esta nacion un rayo de felicidad que, deshaciendo las tinieblas que borran á nuestros ojos sus bellas formas, nos permite distinguir, entre los escombros de su ruina, alguna hermosa flor desarrollada con trabajo cuyos aromas alejan de nuestros sentidos la hinchazon de las trompetas guerreras que retumban aun en nuestras montañas."⁹⁸(sic)

Madrazo compara a los artistas con atletas que compiten y luchan poniendo en ello todo su esfuerzo, aunque unos

⁹⁸ Madrazo, Pedro de: "Exposicion publica de pintura en la Real Academia de San Fernando", *El Artista*, tomo II, nº 13, p. 153.

tengan mejores cualidades que otros. La Exposición es como una Olimpiada en la cual se enfrentan los artistas consagrados con otros que, por primera vez, se lanzan a la arena llenos de ímpetu y con gran entusiasmo. Es una lucha que para el articulista tiene mucho de "romántico".

En el segundo artículo Madrazo también comienza con una pequeña introducción, pero en esta ocasión se centra más en la defensa de las Bellas Artes, demostrando su capacidad para sobrevivir en medio de circunstancias adversas y en la perseverancia de los artistas que aportan un rayo de luz a la triste situación del país:

"Si entre las tormentosas tinieblas que nos circuyen no divisáramos, aunque medio borradas por la oscuridad, las melancólicas facciones de un pequeño tropel de artistas, de una brillante falange de jóvenes que se sacrifican por la gloria de su patria en el silencio y en la fiebre de la meditación y la poesía; ¿qué flor habia de verter sobre nuestras llagas su cáliz aromático? ¿Qué falso horizonte habia de interceptar nuestras miradas? ¿Qué señuelo engañoso podría separar nuestra mente de la desgracia?"⁹⁹(sic)

Ciertamente, las circunstancias por las que atraviesa España en 1835 no son las más propicias para el desarrollo del arte. Ante la conflictividad social y política, las Bellas Artes son siempre relegadas a un segundo plano.

⁹⁹ Madrazo, Pedro de: "Exposición pública de pintura", *El Artista*, tomo II, nº 14, p. 164.

El Artista no ignora en ningún momento que el arte no ocupa un lugar preferente entre los problemas que hay que solucionar en el país. Pero conocer la realidad no le impide continuar su lucha para que el arte y la literatura sean valorados en su justa medida, porque el progreso de un país se mide también por su evolución cultural.

4.5.2. Objetividad y subjetividad en *El Artista*.

Esta exposición pública, en la que todos tienen la posibilidad de conocer el trabajo de una serie de artistas que no se rinden a pesar de las dificultades, es para *El Artista* un acontecimiento de singular importancia y el entusiasmo se observa en todos los comentarios de Madrazo. Pero ello no quiere decir que el crítico se deje llevar por un optimismo desmedido y, desde el principio, deja claro que su labor no va a limitarse al simple elogio:

"(...) marcaremos las cualidades artísticas que sobresalen en aquellos que mas llamen nuestra atencion, como tambien sus defectos; lo primero estimula, lo segundo en cierto modo perfecciona. Algun que otro pintor nos da á conocer en los pocos adelantos que ha hecho en dos ó tres años, que mas consumen su pecho las cenizas de la paciencia que la llama del genio; no es nuestro propósito ridiculizar sus obras, pero por el título de nuestro periódico nos

creemos obligados á manifestar, en este caso, que tal vez un mal pintor puede ser un excelente mecánico, un gran jurisconsulto... y ¿quién sabe si un santo?"¹⁰⁰(sic)

Pero la objetividad de *El Artista* queda en entredicho cuando las primeras palabras de elogio las dedica Pedro de Madrazo a los cuadros presentados en la exposición por la Reina Gobernadora.

El interés de María Cristina por la pintura puede ser muy beneficioso para el arte, pero las alabanzas de Madrazo hacia sus cuadros nos parecen excesivas:

"El uno es una Virgen, copia de Sassoferrato, y el otro una preciosísima Sacra familia en una gruta. Este cuadro, lleno de ternura y sencillez, es uno de los que mas hablan al corazon del hombre pensador. La misma mano bienhechora que rige las riendas de una nacion entera, maneja el pincel con éxito tan feliz, fomentando con su ejemplo las bellas artes, y colocándose como pintora á la par de los demas artistas. ¿Qué jóven que abrigue en su pecho una sola centella de entusiasmo no se lanza al mar de gloria donde un astro de ventura le muestra reflejándose su propia luz? Y prescindiendo del alto honor á que S.M. como Reina ha elevado con sus obras en el salon de esta noble arte, encontraremos grande mérito en estos dos cuadritos considerándola como artista."¹⁰¹(sic)

No conforme con todos estos elogios, en el segundo artículo sobre la exposición, Pedro de Madrazo agradece

¹⁰⁰ Madrazo, Pedro de: "Exposicion publica....", art. cit., tomo II, nº 13, p. 153-154.

¹⁰¹ Ibidem, p. 154.

a María Cristina su protección a las artes y su participación en este importante acontecimiento, dedicando más de media página a la descripción de sus cuadros, mientras otros pintores profesionales y de verdadero mérito reciben un tratamiento escaso.

El Artista va más lejos aún en este tema al publicar un poema de tres páginas dedicado al cuadro titulado *la Sacra Familia*, pintado por María Cristina. El mismo Pedro de Madrazo firma el citado poema¹⁰².

Algunos de los pintores que presentan sus obras en la *Exposición de la Academia* son colaboradores de *El Artista*¹⁰³ -redactores o grabadores-, pero en la crítica Pedro de Madrazo no hace mención de ello. Sin embargo, para guardar las apariencias de objetividad de la revista decide no comentar las obras presentadas por Federico de Madrazo, hermano suyo y editor de la publicación, aunque indirectamente habla del mérito de éstas:

"No hablaremos del cuadro del pintor de cámara D. Federico de Madrazo, por ser este jóven uno de los editores de este periódico; pero vemos con satisfaccion que la opinion pública le hace toda la justicia que se merece."¹⁰⁴(sic)

¹⁰² Madrazo, Pedro de: "Al cuadro de la Sacra Familia pintado por S.M. la REINA GOBERNADORA, y presentado en la Real Academia de San Fernando este año", *El Artista*, tomo II, nº 14, p. 157-160.

¹⁰³ Elena Feillet, Carlos Luis Ribera y Valentín Cardedera.

¹⁰⁴ Madrazo, Pedro de: "Ecsposicion publica de....", art. cit., tomo II, nº 14, p. 165.

No parece, no obstante, que el hecho de ser colaborador de *El Artista* influya decisivamente a la hora de recibir los elogios de Madrazo. En el caso de Elena Feillet, por ejemplo, el crítico afirma que está mejor tratado el asunto que la ejecución.

Podríamos pensar que Feillet es juzgada más duramente por ser mujer, pero no parece que sea así. De hecho Madrazo deja claro desde el comienzo que tanto ella como Rosario Weis deben ser consideradas como artistas y no como aficionadas, destacando el mérito de las obras presentadas por la última.

Valentín Cardedera, uno de los más fieles colaboradores de *El Artista*, recibe grandes felicitaciones por un cuadro histórico: *Cristóbal Colón ofreciendo a los reyes Isabel y Fernando los frutos de su expedición*. Madrazo, además de describir la obra comenta sus cualidades y celebra que el pintor se haya ceñido a la historia real, cuestión siempre muy valorada por este crítico:

"Ha observado tambien mucha fidelidad en los trages, y en cuanto á la egecucion de la obra dirémos que el grandioso partido de claro-oscuro, la oportuna degradacion de luz hácia la izquierda dan á este cuadro un efecto singular que satisface completamente la ilusion poetica."¹⁰⁵(sic)

¹⁰⁵ Ibidem, p. 166-167.

Carlos Luis Ribera también recibe los más elevados elogios por un cuadro titulado *La aparición de la Virgen a San José de Calasanz*:

"¿Qué podemos decir de un pintor que se anuncia con tales obras al mundo de las artes? Sus bellas disposiciones no necesitan de nuestro encomio cuando un cuadro como el presente es su mayor alabanza. Sobresalen en él el profundo estudio de la buena escuela que sigue su autor, mucha verdad, composicion felicísima y brillante colorido."¹⁰⁶(sic)

Curiosamente Madrazo busca siempre justificación para los "defectos" de Ribera; en el cuadro que acabamos de nombrar afirmando que se deben a que el pintor ha estudiado mucho la naturaleza y, más tarde, cuando comenta un cuadro histórico del mismo artista, presentado tras una prórroga de la *Academia*, intenta explicar el porqué de una luz "demasiado esparcida".

4.5.3. Los jóvenes innovadores.

El pintor al que más espacio dedica *El Artista* es Genaro Pérez Villaamil, a quien Madrazo le otorga el calificativo de "romántico", comentando sus cuadros con enorme entusiasmo y apoyando sus opiniones con las aparecidas en la prensa del momento:

¹⁰⁶ Ibídem, p. 167.

"Hemos leído con sumo placer los elogios que tributan otros periódicos al mérito de D. Genaro Villamil. Y ¿cómo podría ser de otro modo? Este artista ha llegado con su estilo á cautivar la atención de los inteligentes y la admiración de los que no lo son. ¡Ahí están, para estos últimos, esos monumentos góticos todos de nuestro suelo! ¡ahí están esas portadas y árabes torreones, á cuyo pie tal vez alguno de los espectadores ha sido testigo de los suspiros de un andaluz enamorado exhalados en melancólica cantinela! ¡ahí están paisajes amenos y variados! Todo dá a conocer el patriotismo del autor y sus deseos de dar á conocer las bellezas de nuestra romántica España."¹⁰⁷(sic)

Pedro de Madrazo aconseja, no obstante, a Villaamil que observe más la naturaleza porque sus cuadros tienen un tono general que les da un colorido más "convencional que verdadero".

Antonio María Esquivel casi acaba de hacer su aparición en el panorama artístico madrileño y recibe una buena acogida en *El Artista* por sus muchos progresos, aunque critique su colorido:

"Los tres cuadros del Sr. Esquivel, y su retrato, no dejan de merecer elogios. Este pintor ha hecho grandes adelantos. Pero sentimos que por imitar el colorido de los cuadros antiguos, falte en sus obras á la frescura que es forzoso tuviesen aquellos en la época en que se pintaron. Este defecto se echa de ver con especialidad en su *Virgen del Rosario*. Deseáramos que el Sr. Esquivel tuviese presente, que los grandes pintores de la escuela sevillana pintaron la naturaleza con sus mismos colores y no hicieron las carnes

¹⁰⁷ Madrazo, Pedro de: "Exposición pública de....", art. cit., tomo II, nº 14, p. 165.

amarillentas."¹⁰⁸(sic)

Es una costumbre muy extendida en estos años la de la copia del color de los pintores antiguos, imitando la pátina del tiempo; en ella, al parecer, incurrieron los seguidores de Murillo, según los comentarios de *El Artista*.

En el caso del también sevillano José Gutiérrez de la Vega ocurre lo contrario. Madrazo aprecia el colorido de sus cuadros y la influencia de la antigua escuela sevillana le parece positiva, afirmando que el mayor elogio que puede hacer de este pintor es decir que alguno de sus retratos recuerda el colorido de Murillo.

Alenza es el pintor más duramente criticado en *El Artista*, en lo cual creemos que influye la animadversión de la familia Madrazo hacia todo aquello que le recuerde a Goya. Del cuadro titulado *Muerte de Daoiz* dice:

"(...) aunque con buenas cualidades, en general no es mas que un remedo ó reminiscencia de Goya. En buen hora que este jóven no siga la verdadera escuela antigua de pintura, y que abandonándose a la mágia de la ilusion no se detenga en marcar con precision las bellas formas; fórmese él su género particular: pero de ninguna manera, halagado por un falso efecto, adopte los principales defectos de otros pintores que *sin ellos* pasarian á la

¹⁰⁸ Ibidem, p. 165.

posteridad."¹⁰⁹(sic)

Madrazo no admite que Alenza trate de imitar a Goya en su aspecto más creativo, alejándose de las formas y composiciones naturalistas tan apreciadas por *El Artista*. Parte de la obra de este pintor es rechazada por sus similitudes con Goya, sin hacer ningún esfuerzo por comprender que precisamente en su soltura y espontaneidad se encuentra la esencia de una crítica costumbrista de raíces románticas e innovadoras. Pedro de Madrazo defiende todavía un romanticismo muy tradicional y prueba de ello son los elogios que concede a la obra de Pedro Kuntz.

Un cuadro de Pedro Kuntz que representa una escena que encaja perfectamente en la línea romántica tradicional de *El Artista* por la temática tratada, es descrito por el crítico en un tono que casi podríamos calificar de místico:

"¿Quién al mirar aquel interior del monasterio de S. Lorenzo no se siente impelido á la realidad misma, llegando á dudar si está delante de un lienzo? Aquellas pacíficas y sombrías bóvedas del templo parecen aun resonar en los últimos ecos del canto religioso. El local espacioso, todo de piedra, lleva hasta nuestros cuerpos la frescura el parage; y el ambiente místico que le rodea conduce hasta nuestros oídos las monótonas pisadas de los niños del coro y de los devotos que entran á hacer sus oraciones. ¡Gloria eterna al artista

¹⁰⁹ Madrazo, Pedro de: "Ecsposicion publica de...", art. cit., tomo II, nº 15, p. 169-170.

que así engaña y recrea nuestros sentidos."¹¹⁰(sic)

Del mismo autor es un cuadro sobre *la Jura de Isabel II como princesa heredera*, del cual Madrazo destaca especialmente la perspectiva líneal y aérea. Pero, sin duda, prefiere la obra que antes hemos citado y que está muy en la línea de los cuadros de Villaamil, que tantas alabanzas ha merecido en esta misma publicación. El parentesco familiar de Pedro de Madrazo con Pedro Kuntz no es un inconveniente para la exaltación desmedida de la obra del pintor.

4.5.4. Los pintores consagrados.

En cuanto a los pintores ya consagrados y educados en la escuela neoclásica, Pedro de Madrazo no los olvida pero tampoco les dedica demasiado espacio. Por ejemplo, del cuadro de Tejeo titulado: *La batalla entre Centauros y Lapítas* comenta que sobresale por la corrección del dibujo, la belleza de la composición, los grupos y la perfección de las formas, aunque el colorido no esté muy logrado. A pesar de ello, lo considera "uno de los

¹¹⁰ Madrazo, Pedro de: "Ecsposicion publica de...", art. cit., tomo II, nº 14, p. 166.

cuadros mas dignos de la exposición".

Sobre Vicente López dice que no va a hablar porque en nada puede contribuir a la reputación de unos méritos ya sobradamente conocidos por todos. Pero pensamos que tras su omisión se encuentra la rivalidad entre los Madrazo y el pintor de cámara.

La preferencia del crítico de *El Artista* por los jóvenes pintores es evidente, es a ellos a quienes hay que ayudar y promocionar en la España del momento, por lo tanto reciben la máxima atención en sus artículos.

5. SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL

5.1. LA IMPORTANCIA DEL ARTE EN LA TRANSFORMACION DEL PAIS

El *Semanario Pintoresco Español* no es una publicación sobre arte y literatura como *El Artista*, sino que abarca una gran variedad de temas de carácter cultural o lúdico, entre los cuales las Bellas Artes ocupan un lugar preferente. Son muchos los artículos que encontramos sobre pintura, escultura y arquitectura, y raro es el que no va acompañado por alguna ilustración.

La mayoría de los artículos sobre arte son anónimos¹, aunque alguno lleva la firma del propio Mesonero Romanos o de colaboradores como Eugenio de Ochoa o Valentín Cardedera, expertos en el tema. Las materias tratadas son diversas, pero en general no se profundiza excesivamente en complejas cuestiones teóricas, pues el objetivo del *Semanario Pintoresco* es educar y entretener al lector.

En esta publicación el arte se enfoca desde el punto de vista de la necesidad de transformación de la sociedad

¹ Probablemente muchos sean copias o resúmenes de los publicados en otras revistas españolas o extranjeras, pero el *Semanario Pintoresco Español* no cita la fuente.

española del momento, en la cual política, literatura, arte, economía, etc. están relacionados entre sí y la mejora de cada una de estas actividades repercutirá en el conjunto. Esta idea la defiende con claridad Eugenio de Ochoa:

"(...) bastará aplicar a las demas cosas de la inteligencia los efectos inmediatos de aquellos motivos que igualmente han egercido su pernicioso influjo sobre ellas, para que hayamos indicado tambien las causas de la triste ruina á que han llegado en España todas las artes, todas las ciencias, todos los ramos del saber."²(sic)

5.1.1. Economía, política y sociedad: la influencia de factores externos.

En este momento, para el *Semanario Pintoresco* el arte sufre una profunda crisis en España, al igual que el resto de la cultura. Las causas se encuentran en la delicada situación del país que está envuelto en una guerra civil y con una gran conflictividad social y política:

"El momento actual no es por cierto el mas á propósito para las bellas artes, estas hijas del cielo que solo crecen á la sombra de la paz y del reposo. Al horrísono estruendo de las armas, al rumor de agitados debates causados

² Ochoa, Eugenio de: "De los artistas españoles", *Semanario Pintoresco Español*, nº 3, 17 de abril de 1836, p. 26.

por opuestos intereses, huyen del desgraciado país en que aquellos chocan, y dirigen hacia el olimpo su vuelo tenebroso."³(sic)

Este problema no es exclusivo de la España contemporánea. También en otras épocas de la historia, las guerras y otros factores de tipo político influyeron negativamente en las Bellas Artes. La actitud de políticos y gobernantes es importante siempre para el desarrollo de la cultura, por eso Santiago Diego Madrazo elogia el gobierno de Carlos III, ya que este monarca creó escuelas para el estudio y perfeccionamiento del arte, lo protegió y fomentó su desarrollo. Sólo entonces cambiaron las cosas en España pues hasta ese momento todo estaba dominado por la inestabilidad política:

"Los bonancibles días que siguieron á la paz de Utrecht y el justo y sábio gobierno del gran Carlos III, no pudieron menos de alzar del abatimiento en que yacía á esta desventurada nacion, agitada por tantos impulsos contrarios, desgarrada por largas y sangrientas guerras, y carcomida por el lento influjo de la vacilante administracion de los últimos príncipes de la casa de Austria."⁴(sic)

El *Semanario Pintoresco* destaca también los aspectos positivos del arte en España y, ante determinados acontecimientos -como la inauguración del *Museo Real*-

³ "Exposición de 1836", *Semanario Pintoresco Español*, nº 3, 17 de abril de 1836, p. 26.

⁴ Madrazo, Santiago Diego: "Establecimientos útiles. Escuela de Nobles Artes de San Eloy de Salamanca", *Semanario Pintoresco Español*, nº 21, 26 de mayo de 1839, p. 162.

muestra su optimismo, dado el considerable esfuerzo realizado por sus promotores en medio de circunstancias tan adversas. Valentín Cardedera dice al respecto:

"Admirable es por cierto el ver un país que en medio de tantos desastres prosigue impávido y con ahinco por el camino del adelanto literario y artístico. Difícil sería de creer si no lo viésemos y sino lo demostrase claramente cada provincia y cada ciudad en donde hierve y se anima de día en día ese movimiento que tiende á la ilustración y el adelanto, movimiento tan grande y tan palpable que se deja percibir sin trabajo entre los vaivenes políticos y entre los golpes tan fuertes de las pasiones encontradas."⁵(sic)

No sólo las guerras y la inestabilidad política influyen en el desarrollo y evolución de las artes. Otros factores, directamente relacionados con la sociedad y sus valores, afectan negativamente al progreso de éstas, como el de la escasa valoración social del artista, tema que plantea Eugenio de Ochoa:

"El primer paso que hay que dar en España para elevar el arte á la altura que le pertenece, única en que es posible su existencia, es destruir toda preocupación contraria á su dignidad, apreciarle como lo que él vale, es decir como la cosa mas sublime en que puede emplearse la inteligencia del hombre."⁶(sic)

El mismo autor destaca que, mientras en España gocen de más consideración los empleados que los artistas y los

⁵ Cardedera, Valentín: "Bellás Artes. Esposición del Real Museo", *Semanario Pintoresco Español*, nº 18, 5 de mayo de 1839, p. 142.

⁶ Ochoa, Eugenio de: art. cit., 17 de abril de 1836, p. 26.

sabios, existirán muchos de los primeros y pocos de los segundos, con lo que se producirá un considerable atraso en la sociedad.

Si el prestigio social es importante, no lo es menos la economía, y en ese sentido, España tampoco es un paraíso, pues los artistas, para sobrevivir, dependen absolutamente de los encargos del Gobierno o de ingresos carácter oficial⁷. Si los particulares comprasen obras de arte la situación cambiaría considerablemente.

Con tan pocas facilidades que la sociedad española da a los artistas, con tantos problemas políticos y económicos, para el *Semanario Pintoresco* es admirable que los artistas sigan luchando y se puedan celebrar exposiciones como la que realiza la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ante la que la revista muestra su optimismo, manifestando a la vez su respeto y admiración por los participantes:

"Diríamos también algo sobre el heroico celo y desprendimiento de nuestros jóvenes artistas, que seguros de no hallar otra recompensa de sus tareas que la esteril alabanza de algunos hombres entendidos, tienen no obstante suficiente valor para prescindir de todo interés positivo, y conquistar á precio de sus sudores y desvelos unos conocimientos que la triste situación del país le imposibilitan de poder premiar."⁸(sic)

⁷ Ibidem.

⁸ "Exposición de 1838", *Semanario Pintoresco Español*, nº 122, 29 de julio de 1838, p. 654.

Quizá por lo mucho que respeta estas Exposiciones y a quienes participan en ellas el *Semanario Pintoresco* sigue exhaustivamente, año tras año, este significativo acontecimiento cultural de la capital de España. Pero de ello hablaremos en su debido momento.

El desarrollo de las artes y de la literatura es para esta publicación un símbolo del progreso y del grado de civilización de un país, reflejo del nivel de evolución de una sociedad y algo esencial para ella:

"Muchos medios hay de conocer á primera vista la situacion de un pais, el mejor para lograrlo es, á nuestro parecer, examinar el estado en que se hallan en él las bellas artes, que son como la literatura, *la espresion mas exacta de la sociedad á que pertenecen.*"⁹(sic)

5.1.2. La toma de conciencia del público.

El *Semanario Pintoresco*, a través de sus artículos y de sus grabados, quiere contribuir a que las cosas cambien para el arte español, escribiendo para una clase media que representa el futuro de la sociedad española y que necesita tomar conciencia de la importancia del saber y de la cultura.

⁹ Ochoa, Eugenio de: art. cit., 17 de abril de 1836, p. 26.

La lectura es la mejor forma de aprender, de descubrir cosas diferentes, de apreciar la cultura. El público hasta ese momento no se ha dado cuenta de la importancia del saber, aunque, según Ochoa, cuando descubra su valor se dará un gran paso hacia adelante:

"El público que es para quien se escriben las obras, no las compra, y no las compra porque no las aprecia, porque no está bien penetrado de que vale mas saber, que ser ignorante. apenas se convenza de esta verdad eterna, deseará instruirse, y pasada esta dificultad, vencida esta fuerza de inercia, todos los progresos sociales vendrán como suele decirse por su propio pie."¹⁰(sic)

El arte forma parte de los contenidos culturales que el *Semanario Pintoresco* quiere difundir entre la clase media española. Sus artículos sobre esta materia no tienen la profundidad de los publicados en *El Artista* o en *No me olvides*, ni plantea grandes cuestiones teóricas, sino que se dirige y llega a un público más amplio y menos entendido. Este recibe la información acompañada de imágenes que le ponen en contacto visual con obras de arte que hasta entonces le eran desconocidas, y aprende a apreciarlas por las descripciones y explicaciones que la revista le da a través de unos textos fácilmente comprensibles.

Pero el *Semanario Pintoresco* no se dirige solamente a los ciudadanos, sino que llama la atención sobre la necesidad

¹⁰ Ibidem, p. 27.

de proteger y promocionar el arte desde las instituciones públicas. Estas también deben tomar conciencia del valor de las Bellas Artes en la sociedad y apoyarlas en la medida de lo posible. Una forma de hacerlo es crear Museos.

El establecimiento del *Museo Nacional de Madrid* le parece al *Semanario Pintoresco* una excelente idea y anima a que el ejemplo se extienda a otros lugares del país, pues, según el articulista, la utilidad de estos establecimientos va más allá de servir para el estudio y admiración de las obras que contienen. En ellos se pueden:

"(...) conservar y reunir tantos cuadros preciosos, tantas estatuas, inscripciones, lapidas y otros monumentos de grande interes artístico é histórico que por lo regular en la mayor parte de las provincias se abandonan torpemente unos á la rapacidad y destruccion en manos de la plebe mas ignorante y abjecta, otras al incendio de la soldadesca mal inclinada, y otros finalmente a la codicia del extranjero que á vil precio, las mas de las veces, nos despoja de obgetos de gran valor."¹¹(sic)

Una ardua tarea en un momento tan crítico para España. Pero el *Semanario Pintoresco* no teme al fracaso y se lanza lleno de ilusión a defender aquello en lo que cree, a educar al público y a las instituciones para que descubran el valor de la cultura en general y de las

¹¹ "Museo Nacional", *Semanario Pintoresco Español*, nº 122, 29 de julio de 1838, p. 654.

artes en particular, para que aprecien y protejan las bellezas del pasado y respeten y apoyen a los artistas del presente. Para ello no precisa de complejos artículos teóricos, sino de grabados y textos fácilmente comprensibles por los lectores de la revista.

Pintura, escultura y arquitectura están ampliamente representadas en la publicación de Mesonero Romanos, tanto a través del texto como de la imagen. Pero esta última tiene una importancia muy especial, pues ninguna otra publicación de las que hemos estudiado difunde tantas obras de arte. Puede que su calidad no fuese excelente, pero consiguió llevar al público algo más que una descripción o una crítica teórica: los monumentos y los cuadros antiguos y recientes. Gracias a sus reproducciones muchos conocieron obras que de otra forma jamás habrían tenido la oportunidad de conocer, y en este sentido el *Semanario Pintoresco* fue la publicación que más contribuyó a la difusión del arte en la España del momento.

5.2. ARQUITECTURA

El *Semanario Pintoresco* dedica un espacio muy importante a la arquitectura, pues identifica su evolución con la de la sociedad misma. Partiendo de esa idea, estudia las transformaciones de esta rama del arte y el aumento de su complejidad en función de la jerarquización y de las relaciones de poder dentro de la estructura social. De esta manera, en un primer momento, según dice:

"Una cabaña bastaba para alvergar una familia, pero cuando hubo llegado á hacerse importante, aumentaron las dimensiones de la cabaña, no tanto para vivir con mas comodidad como para probar su superiodidad y su poder."¹²(sic)

Pero en aquella primera cabaña ya existían todos los elementos que servirán de base a formas más complejas. La ilustración que acompaña al texto, aunque de escasa calidad, resulta de gran interés como complemento del artículo, pues al igual que en éste, se mezclan las formas más sencillas con los elementos que luego encontramos en las construcciones clásicas:

"En la fachada de esta cabaña, por ejemplo, se reconocerá el bosquejo de un *pórtico* cuyo

¹² "Origen de la arquitectura", *Semanario Pintoresco Español*, nº 26, 25 de septiembre de 1836, p. 212.

cornisamento coronado por un *frontispicio* triangular y sostenido por columnas no hará sino variar de proporciones en todos los órdenes de la arquitectura. Los troncos de los árboles fueron despues representados por la *caña de la columna* con su *disminucion* gradual de bajo á alto, y á veces con un aumento de volúmen en la tercera parte de su altura. Aquellos troncos colocados sobre cubas de piedra para preservarlos de la humedad rodeados con un anillo que oculta la juntura del tronco con la piedra nos ofrecen la moldura, el *plinto* y la *base*: la piedra lisa de arriba con otro anillo, nos designan el *cimacio*, la *garganta* y el *collarín*.¹³(sic)

De esa forma, y a partir de un primer planteamiento de construcción sencilla, sigue explicando el origen de cada uno de los elementos. Una manera simple, pero efectiva, para introducir en el arte de construir al lector de escasa preparación o profano en la materia.

Puesto que el *Semanario Pintoresco* considera que arquitectura y sociedad caminan paralelamente a lo largo de los siglos, esta rama de las Bellas Artes tendrá para la revista una importancia vital, pues demuestra su teoría de que el arte es reflejo del progreso y civilización de un país.

En cuanto a las preferencias estéticas del *Semanario Pintoresco* en arquitectura, observamos una clara inclinación hacia las formas clásicas, aunque no olvida señalar las cualidades del gótico. Sólo el churriguerismo

¹³ Ibidem, p. 213.

merece duras críticas de una publicación que no entiende aquello que se aleja de la razón y cae en el delirio fantástico.

5.2.1. La labor didáctica del *Semanario Pintoresco*.

Algunos de los artículos sobre arquitectura tienen un claro interés didáctico y divulgativo. Esto podemos observarlo especialmente en los cinco artículos que publica sobre la evolución de los órdenes arquitectónicos¹⁴, en los cuales define el estilo en cuestión y su origen, citando a historiadores del arte como Vitruvio o Viñola, y reproduciendo algunas fábulas que estos mismos autores cuentan en sus obras. Una de esas fábulas explica el origen del capitel:

"El capitel corintio tiene su origen del que quisiéramos no dudar, según lo gracioso y poético que es. "Habiendo muerto una joven hermosa de Corintio que estaba próxima á casarse, puso su nodriza sobre su sepulcro en un cestillo algunos vasitos que la joven había estimado mucho, pero para que la intemperie no los echase á perder tan pronto, estando á descubierto, colocó una teja sobre el cestillo. Este quedó casualmente puesto sobre la raíz de

¹⁴ "Los cinco órdenes de la arquitectura. I Orden Tocado. II Orden Dórico. III. Orden Corintio. IV Orden Jónico. V Orden Compuesto", *Semanario Pintoresco Español*, nº 121, 22 de julio de 1838, p. 643-644; nº 122, 29 de julio de 1838, p. 649-650; nº 123, 5 de agosto de 1838, p. 658-660; nº 124, 19 de agosto de 1838, p. 676-677; nº 125, 26 de agosto de 1838, p. 686.

una planta de acanto, y sucedió que cuando los tallos y las hojas empezaron á retoñar por la primavera rodearon el cestillo, y cuando creciendo mas tropezaron con las estremidades de la teja se encorbaron por sus puntas y formaron la circunvolucion de la voluta. El escultor Calímaco á quien los atenienses llamaron *Catatechnos*, por la delicadeza y sutilidad con que tallaba el mármol, pasando cerca del sepulcro vió el canastillo y el modo con que le habian circundado las recientes hojas. Esta figura le agradó por extremo, y la imitó en las columnas que hizo despues en Corintio."¹⁵(sic)

El *Semanario Pintoresco* introduce estas historias fantásticas en sus textos, pero no las acepta como verdaderas, al contrario, las contrasta con otras opiniones. Por ejemplo, en el caso que acabamos de citar el articulista señala después que otros consideran que mucho antes de *Calímaco*, los egipcios, asirios y hebreos, ya habían empleado columnas con capiteles.

Todos estos artículos van acompañados de dibujos muy simples y fácilmente comprensibles de las columnas y capiteles, así el *Semanario Pintoresco* facilita la asimilación de un tema que de otra forma podría resultar demasiado árido para quienes no conocen la materia.

La opinión no es habitual en esta serie de artículos. Sólo en el último de ellos encontramos un breve comentario del autor, en el cual habla de la necesidad de

¹⁵ "Arquitectura. Orden Corintio", art. cit., 5 de agosto de 1838, p. 658.

que se creen nuevos sistemas arquitectónicos más apropiados para las distintas sociedades y deja entrever su desacuerdo con los modelos establecidos:

"Los cinco órdenes de la arquitectura descritos, perfectamente apropiados á la benignidad del cielo y á la sencillez de costumbres de Grecia, están lejos de satisfacer tan ventajosamente á las conveniencias de climas menos templados y á los hábitos y necesidades de las naciones modernas. Estas conveniencias diferentes y estas nuevas necesidades parece que debieran haber sugerido algun nuevo sistema de arquitectura análogo a ellas. Sin embargo no solo no se ha creado tal sistema, sino que cuantos esfuerzos se han hecho para modificar ciertos pormenores de los órdenes griegos no han producido nada de importancia."¹⁶(sic)

5.2.2. Entre la estética y la utilidad.

No es la primera vez que el *Semanario Pintoresco* comenta la importancia de adaptar la arquitectura a las necesidades y hábitos de las diferentes sociedades. En un artículo anterior sobre las *Galerías Cubiertas* que se construyeron en París, y que otros países tomaron como modelo, plantea también esta cuestión.

Por un lado reconoce que el clima de España hace que

¹⁶ "Arquitectura. Orden Compuesto", art. cit., 26 de agosto de 1838, p. 686.

estas galerías no sean tan imprescindibles como en otros lugares, pero por otro señala que desde el punto de vista social y económico reportaría grandes beneficios. La gente acudiría a ellas por comodidad, se pondrían de moda y atraerían al público, convirtiéndose en centros de reunión y proporcionando grandes ganancias a los comercios que allí se estableciesen. La forma de llamar la atención de los inversores es plantearlo como un buen negocio:

"(...) estamos persuadidos de la oportunidad y conveniencia de llamar hácia este obgeto la atencion de los capitalistas y especuladores de Madrid, los cuales hace años que no encuentran otro medio de utilizar sus fortunas que el de construir casas uniformes y mezquinas que escasamente vienen á redituaries un cinco por ciento anual."¹⁷(sic)

Como podemos ver, el *Semanario Pintoresco* no deja nunca de lado los aspectos materiales y plantea con total naturalidad la cuestión económica. Ya en la introducción que publicó cuando apareció el primer número hablaba de dinero y de beneficios económicos como parte importante de los objetivos de la revista, ¿porqué no va a hacerlo cuando se trata de algo tan práctico como el arte de construir?.

La naturalidad con la que esta publicación trata las cuestiones prácticas en el arte resulta un tanto

¹⁷ "Galerías cubiertas", *Semanario Pintoresco Español*, nº 29, 16 de octubre de 1836, p. 234.

sorprendente. Al comentar el arte gótico, en lugar de elaborar un discurso sobre su espíritu religioso, muestra su aspecto menos idílico, señalando que aquellas construcciones se realizaron en "un tiempo de barbarie e ignorancia". Hasta la fe, que jugó un papel de enorme importancia, la relaciona con cuestiones materiales, como la necesidad de conseguir suficientes hombres para llevar a cabo aquellos proyectos:

"Cuando en la edad media se trataba de levantar un monumento de esta clase, se presentaba el diseño al monarca, y este no exigía una contribucion anual para su construccion, sino que los obispos concedian varias indulgencias á los que quisieran trabajar con él, como los predicadores anunciaban; y de todas partes acudian operarios llenos de celo, y la obra se ponia en planta por este medio, y asi tambien se abrian caminos, se construian puentes, se reparaba un dique, etc."¹⁸(sic)

Pero ello no quiere decir que no tenga en cuenta el esplendor y la grandeza de la arquitectura gótica:

"Todo parece digno de la magestad suprema, y todo es imponente en aquellas augustas mansiones, semejante á las bóvedas inmensas que forman las antiguas selvas, asilos impenetrables de los primeros misterios religiosos."¹⁹(sic)

El *Semanario Pintoresco* mantiene casi siempre un doble enfoque: el estético y el práctico, y los discursos pasionales no tienen mucha cabida en sus páginas.

¹⁸ M.V.: "Bellas Artes. Observaciones sobre la arquitectura gótica", *Semanario Pintoresco*, nº 1, 6 de enero de 1839, p. 6.

¹⁹ Ibidem.

5.2.3. Las reglas del buen gusto y la razón.

Solamente en una ocasión localizamos un discurso apasionado sobre un estilo arquitectónico, pero no para exaltar sus virtudes, sino para mostrar sus defectos. Es el artículo más duro y agresivo de cuantos hemos encontrado en esta publicación y en él hay una clara toma de posición, desde sus primeras líneas, contra el estilo de Churriguera:

"Bajo este nombre es conocido en nuestra España aquel desgraciado período de la historia del arte en que abandonando el buen gusto y las reglas eternas de la razón, cedieron su puesto a un extravío fantástico y delirante que no reconocía mas límite que los que puede alcanzar el capricho de imaginaciones débiles o enfermas."²⁰(sic)

Incluso recurre a palabras de Jovellanos para apoyar tan dura crítica:

"En esta edad de corrupcion (dice Jovellanos), abandonados otra vez los principios del arte de edificar, volvió á adoptar el capricho de los arquitectos todas las extravagancias que habia inventado el de los escultores y pintores. Aquellos convertidos en tallistas para servir en los templos á una supersticion tan vana y tan ignorante como ellos, alteraron todos los módulos, trastocaron todos los miembros, desfiguraron todos los tipos de ornato arquitectónico, y produjeron una muchedumbre de nuevas formas si muy distantes de la sencillez y magestad de las antiguas, mucho mas todavia

²⁰ "Arquitectura churrigueresca", *Semanario Pintoresco Español*, nº 56, 23 de abril de 1837, p. 119.

de la decencia y el buen gusto..."²¹(sic)

Los comentarios sobre algunas obras de Churriguera muestran el desprecio del articulista hacia ellas. Llama "horrenda" a la portada que construyó para la antigua aduana y estanco de tabaco, luego *Academia de San Fernando*, y que se picó para sustituirla por una "noble y sencilla". Pero, a pesar de tan dura crítica, el *Semanario Pintoresco* no propone la destrucción de estas obras, al contrario, cree que deben conservarse porque tienen valor como documento histórico y sirven a los jóvenes para observar sus defectos y no repetirlos.

El estilo de Churriguera se opone al buen gusto y a la razón. Entre los arquitectos que considera ejemplos de "buen gusto" se encuentran los seguidores de las doctrinas clásicas como Sachetti, Sabatini, Rodriguez o Villanueva. Precisamente al último se debe el *Museo del Prado*, obra insigne de la que hace una minuciosa descripción de casi tres páginas -incluyendo una ilustración-, destacando que es una obra de relevante mérito, pues aúna proporción, solidez y bello gusto²².

²¹ Ibidem.

²² "El Museo", *Semanario Pintoresco Español*, nº 25, 23 de junio de 1839, p. 25.

5.2.4. Los monumentos antiguos.

Como dice Mesonero Romanos en la Introducción del *Semanario Pintoresco Español*, los monumentos antiguos ocuparán un lugar importante en esta publicación, especialmente los españoles. Reserva también un breve espacio para los extranjeros, pues considera que su valor estético o social hace imprescindible su difusión entre los lectores de la revista.

Al igual que los artículos antes mencionados, los que describen los monumentos españoles y extranjeros, también son en su mayoría anónimos y todos tienen una estructura semejante: introducción histórica -más o menos extensa-, descripción minuciosa de la obra en cuestión y pocas opiniones personales; van acompañados de una ilustración y suelen publicarse en primera página.

A través de ellos se da a conocer España, sus monumentos y algunas de las obras de arte que contienen, con un espíritu tolerante y abierto hacia lo que otros pueblos realizaron, como demuestra la introducción del artículo dedicado a la *Catedral de Córdoba*:

"Nuestra nacion es para el artista filósofo y observador un manantial inagotable de riquezas que le manifiesta practicamente los ensayos, adelantos, la perfeccion sucesiva de las artes, los gustos, inclinaciones y creencias diferentes de los pueblos que las cultivaron y

que por una combinacion singular pasaron por nuestra España, dejando en ella señales infinitas, no de bárbara dominacion, sino de amistad é interés fraternal."²³(sic)

El *Semanario Pintoresco* se propone, además, profundizar en el conocimiento de los monumentos españoles, aclarando dudas y mejorando su estudio y análisis. Ese interés que podríamos calificar de "científico", lo observamos en varios textos, pero especialmente en el dedicado al *Alcazar de Segovia*. En este artículo lamenta que esa obra no haya sido suficientemente apreciada, ni tampoco bien descrita hasta entonces, citando a autores como *Ponz* o *Colmenares*, que han hablado en algunas ocasiones de ella sin darle el valor que tiene o tratándola de forma superficial. El problema es que la forma de escribir la Historia del arte muchas veces no es la correcta²⁴.

Por otro lado, encontramos en estos artículos numerosos datos históricos y anecdóticos, pues la mayoría de ellos comienzan con una exhaustiva introducción histórica, a la que en ocasiones se dedica más espacio que al monumento en cuestión. De lo cual podemos deducir que el interés del *Semanario Pintoresco* no es solamente artístico, aunque este aspecto tenga una innegable importancia, pues

²³ "La Catedral de Cordoba", *Semanario Pintoresco Español*, nº 27, 2 de octubre de 1836, p. 217-218.

²⁴ "El Alcazar de Segovia," *Semanario Pintoresco Español*, nº 3, 17 de abril de 1836, p. 3-4.

la descripción de los edificios es muy minuciosa en todos los casos, como demuestra el siguiente fragmento del artículo que Mesonero Romanos escribió sobre *El Escorial*:

"La fachada principal y de mayor adorno es la que mira al Poniente, adonde está la entrada general. Tiene de largo por esta banda 774 pies por 62 de alto hasta la cornisa, en las esquinas hay dos torres de mas de 200 pies de elevacion, y en el espacio de en medio tres grandes portadas. La fachada de Oriente tiene la misma extension. La del Sur tiene 580 pies de torre á torre, y es la que mas agrada á la vista por la continuacion no interrumpida de los cuatro órdenes de ventanas (...). Todo el cuadro de la casa tiene 3002 pies de circunferencia. Las puertas que se ven en estos lienzos de fuera son, 17 nichos y 1100 ventanas (...)." ²⁵(sic)

Como hemos dicho anteriormente, todos estos artículos van acompañados de su correspondiente ilustración, ya sea una visión general del monumento o algún detalle significativo. Esta combinación texto-imagen contribuye a la difusión del arte español, dando a conocer los monumentos de la misma manera que hoy haría la fotografía. Este es uno de los elementos más innovadores del *Semanario Pintoresco Español*. Ninguna otra publicación periódica española había hecho nada semejante hasta entonces.

Estos artículos, con sus detalladas descripciones y datos históricos, con sus grabados -quizá un tanto

²⁵ Mesonero Romanos, Ramón de: "San Lorenzo del Escorial", *Semanario Pintoresco Español*, nº 1, 3 de abril de 1836, p. 9-12.

rudimentarios, pero útiles en todo caso- hacen que la clase media española se acerque al arte y a la historia, conozca castillos, catedrales, monasterios, lonjas, palacios, iglesias, etc. Incluso el significado de algunas de aquellas obras, más allá de su simple concepción estética o de su valor como monumento antiguo, uniendo así historia y arte, estética y utilidad.

En cuanto a los monumentos españoles que reproduce y de los que habla el *Semanario Pintoresco Español* destacan, además de los ya citados: la *Aduana*, el *Palacio de Buena Vista*, la *Lonja de Valencia*, el *Monasterio de Nuestra Señora de Monserrat*, la *Puerta de Toledo*, la *Iglesia de San Isidro*, los *castillos de Guevara*, *Carcabuey*, *Belalcazar*, *Turégano* o *Simancas*, el *Acueducto de Tarragona*, entre otros.

El espacio dedicado a monumentos extranjeros no es muy extenso. Tampoco da a éstos el mismo protagonismo que a los españoles que, como comentamos en su momento, se publican la mayoría de las veces en primera página. No obstante, la ilustración tiene también una gran importancia y acompaña a cada uno de los textos.

En cuanto al estilo narrativo utilizado para comentar los monumentos extranjeros es semejante al empleado para hablar de los españoles, aunque por lo general se

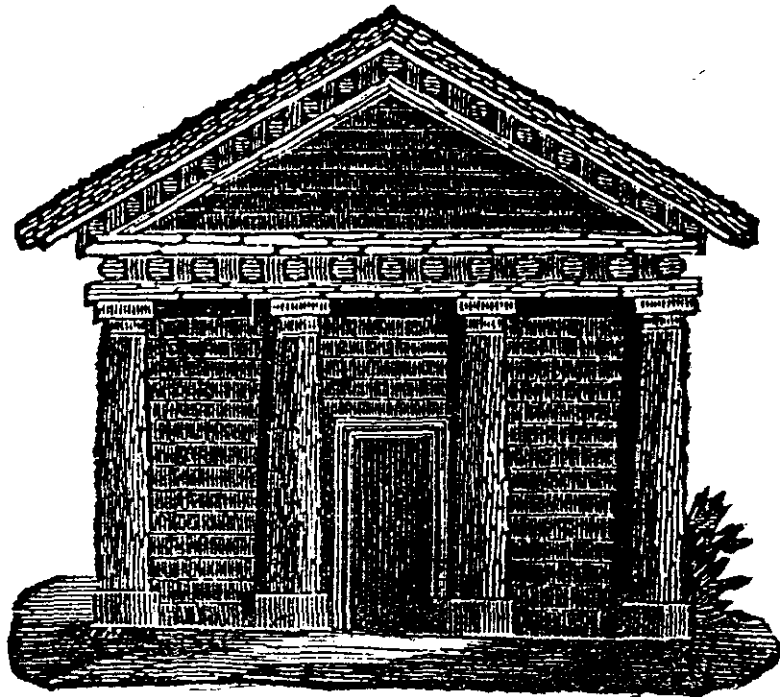
concentra más en uno solo de los aspectos: el descriptivo o el histórico. Por ejemplo, el artículo sobre la *Plaza del Vaticano*²⁶ está centrado en la descripción de sus elementos artísticos, mientras el publicado sobre el *Louvre*²⁷ da prioridad a su historia.

En realidad no hay una gran diferencia en los artículos sobre monumentos españoles o extranjeros, aunque quizá el mayor conocimiento o la posibilidad de obtener más información de los propios, hace que las descripciones sean más completas. De cualquier manera la aportación del *Semanario Pintoresco* al conocimiento de las construcciones antiguas tiene una enorme importancia, pues son muchísimas las que aparecen reproducidas, aunque en este trabajo hemos seleccionado sólo las más significativas.

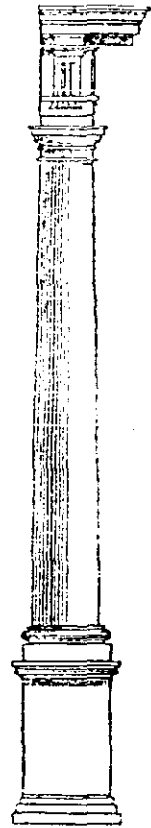
²⁶ "Plaza del Vaticano", *Semanario Pintoresco Español*, nº 9, 26 de mayo de 1836, p. 76-77.

²⁷ "El Louvre", *Semanario Pintoresco Español*, nº 91, 24 de diciembre de 1837, p. 403-404.

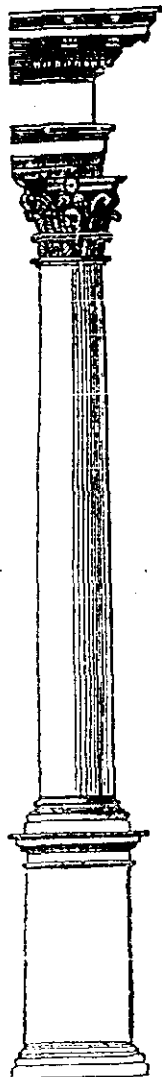
ILUSTRACIONES:



ORIGEN DE LA ARQUITECTURA.



(Columna dórica.)



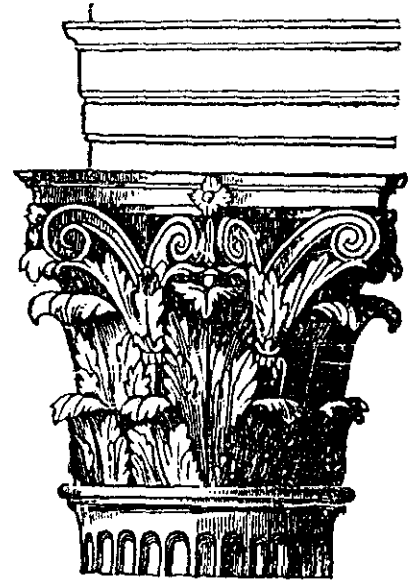
(Columna corintia.)



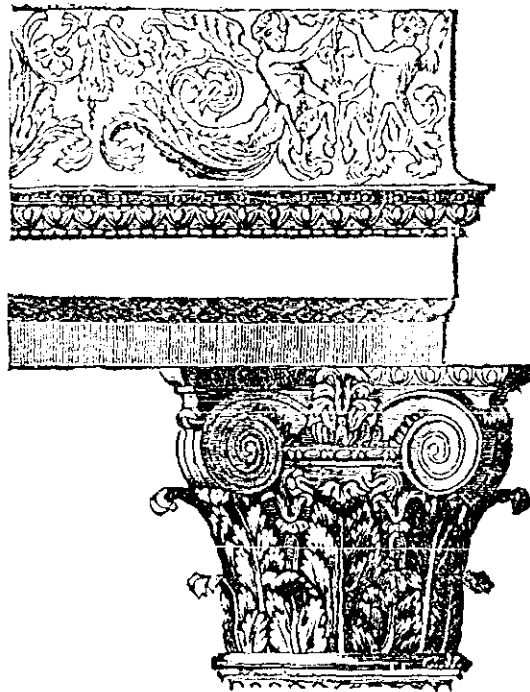
(Columna jónica.)



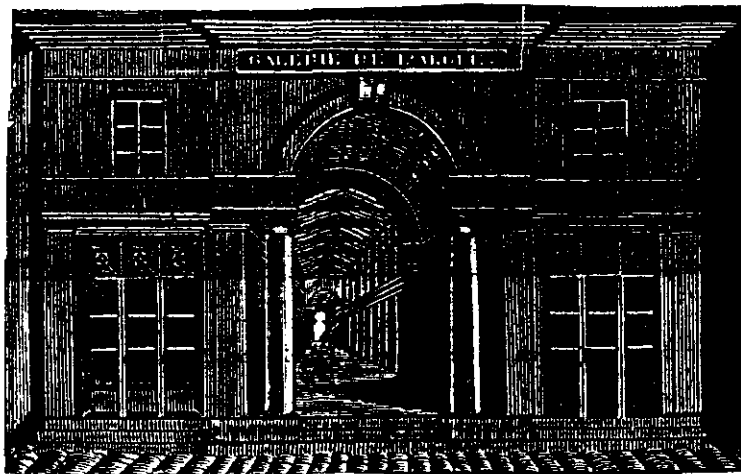
(Origen del capitel corintio.)

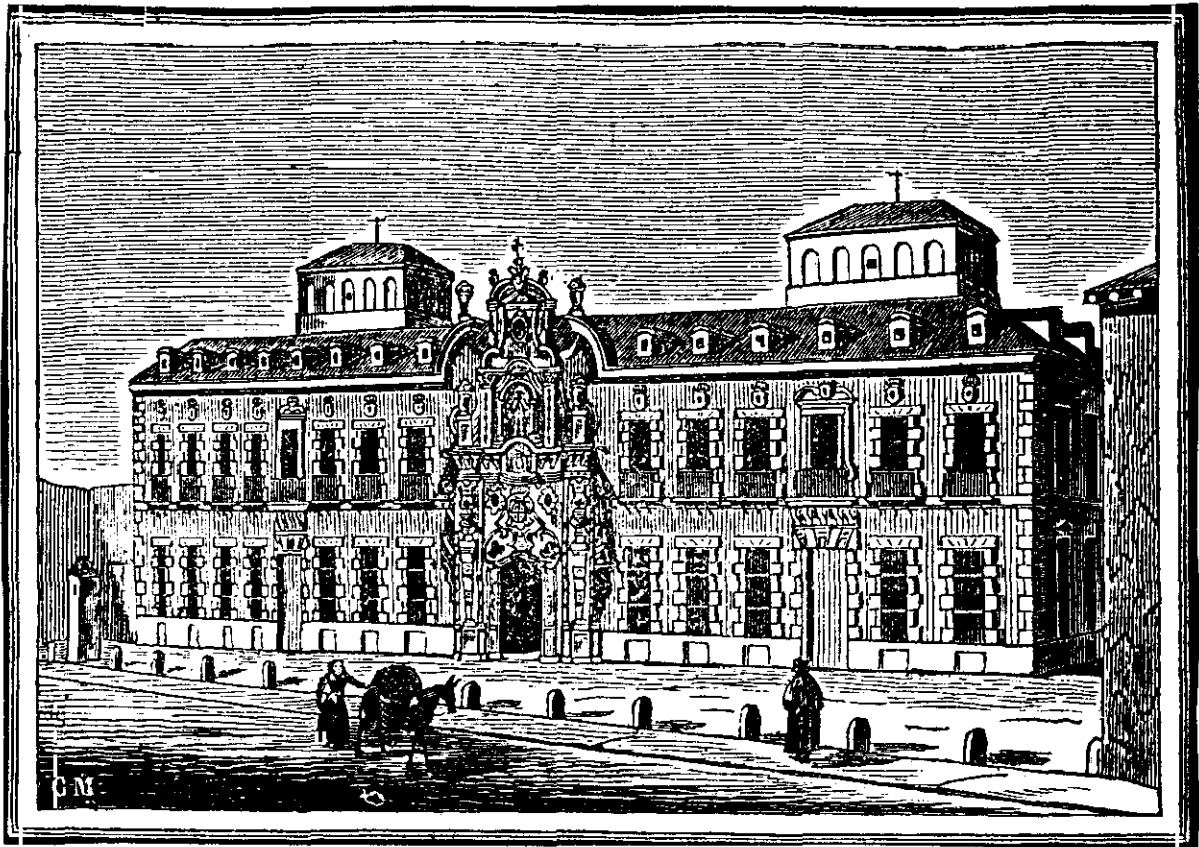


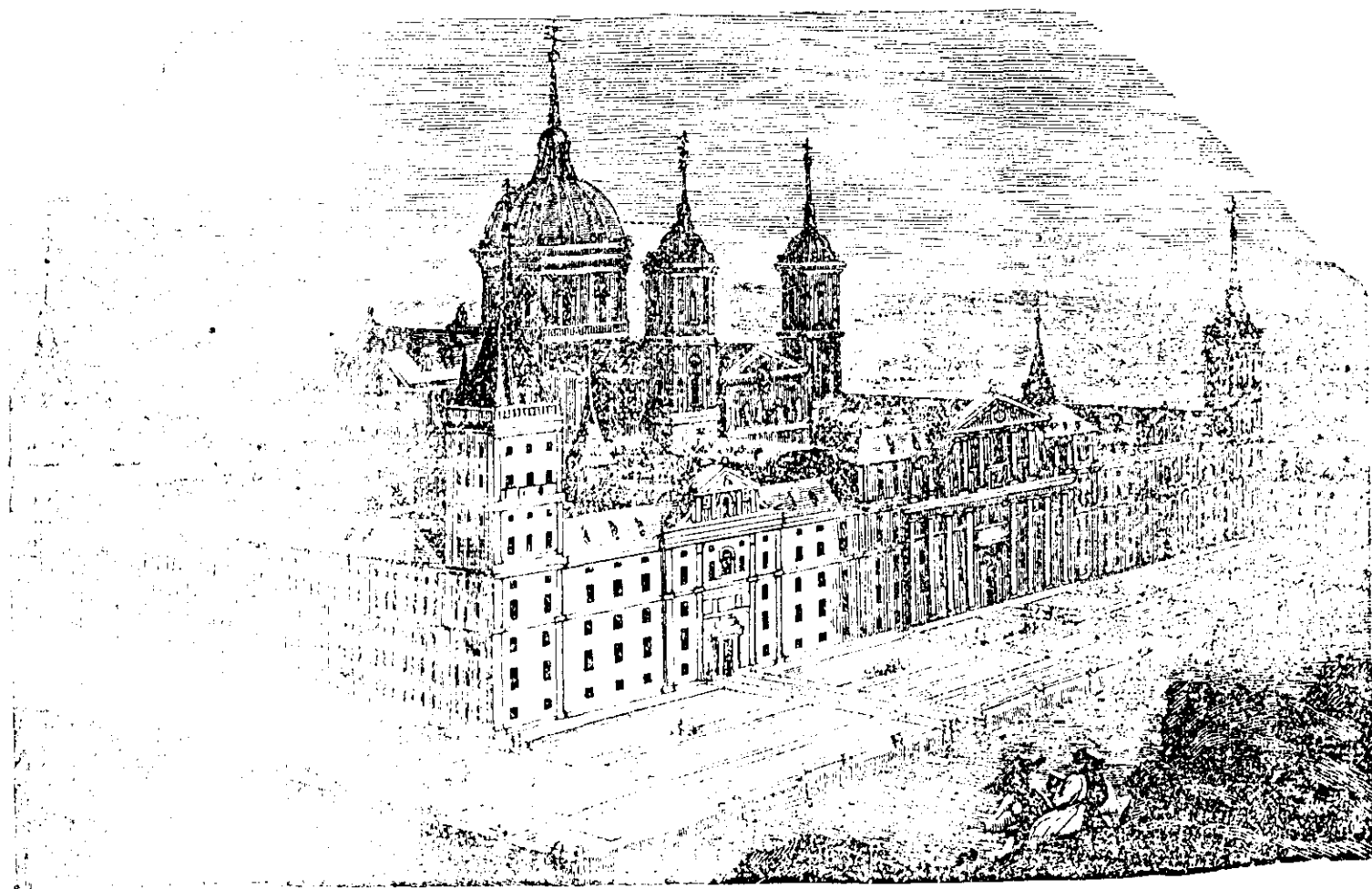
(Capitel corintio.)

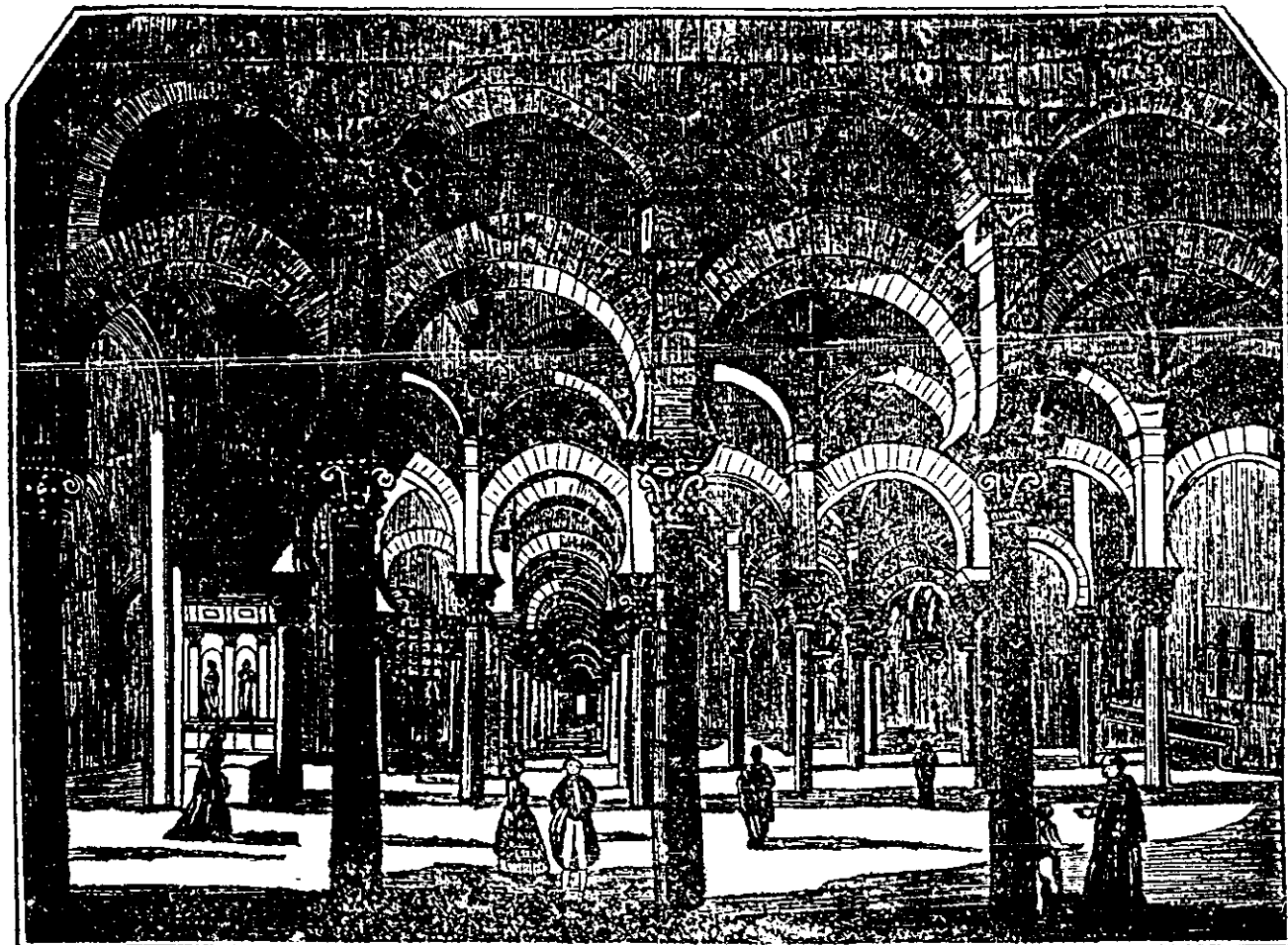


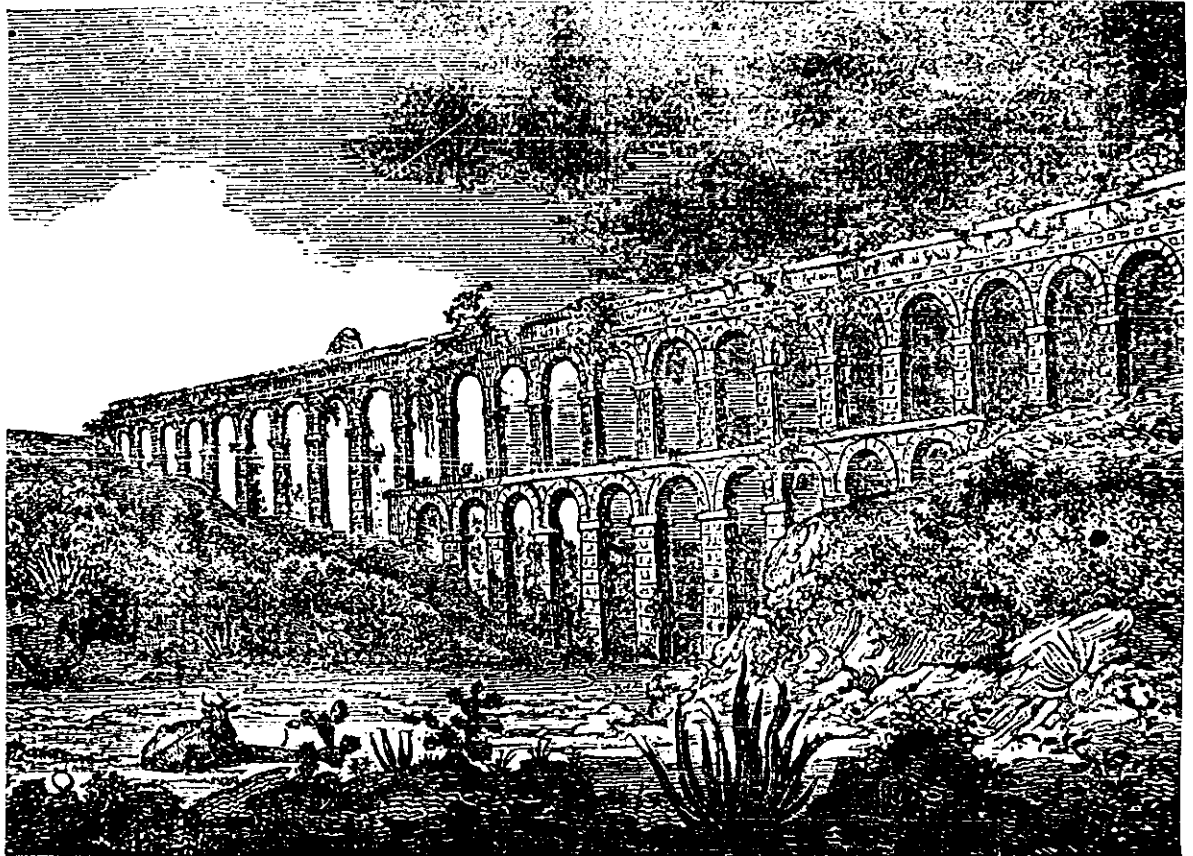
(Capitel compuesto.)

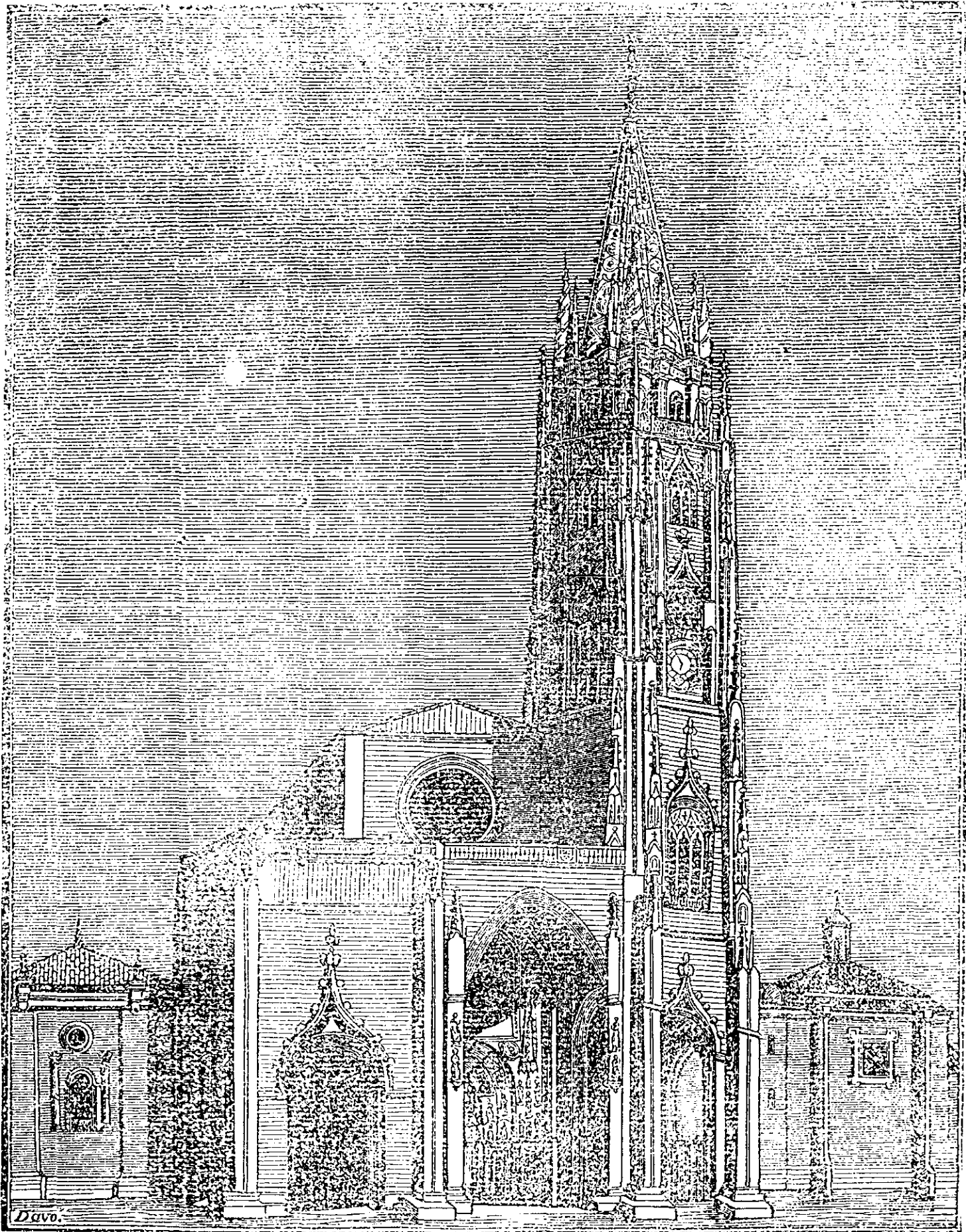


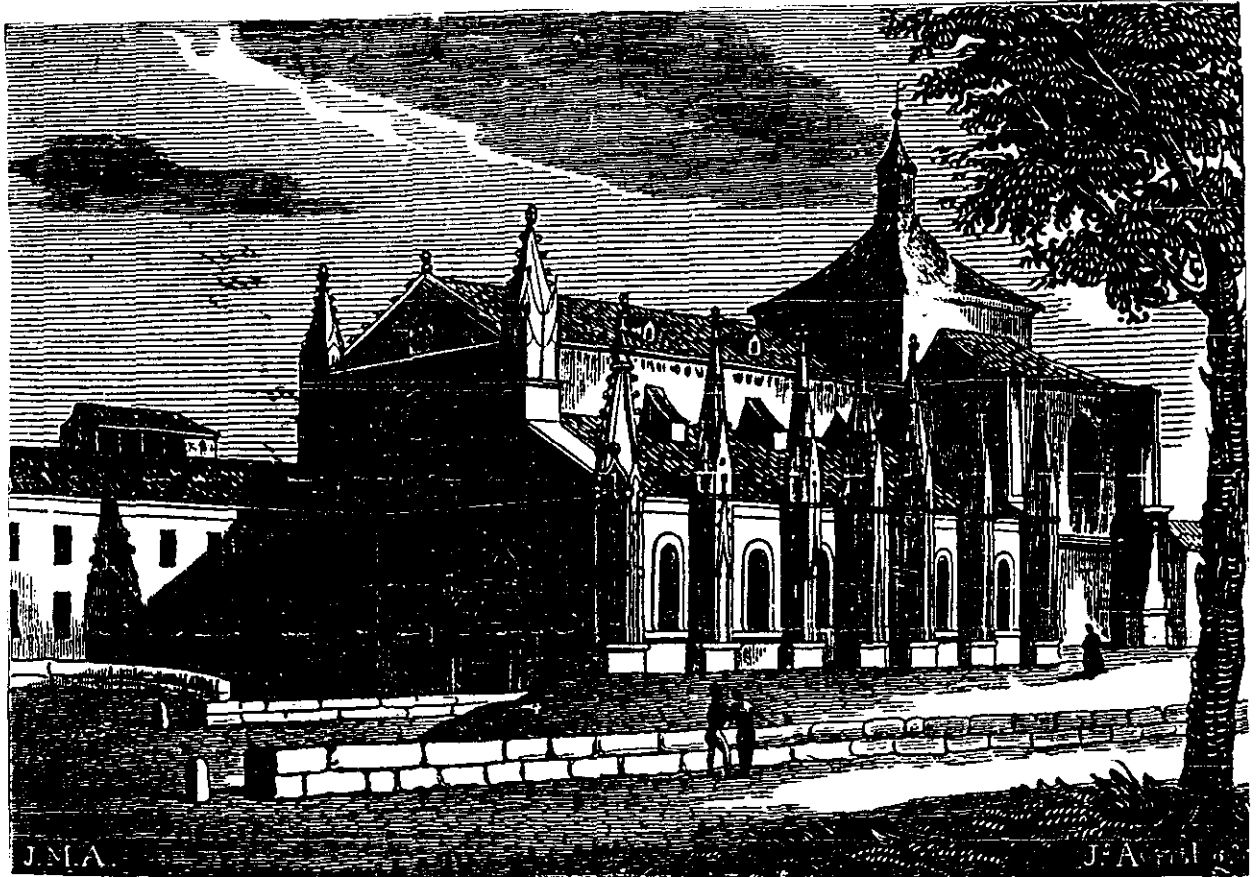




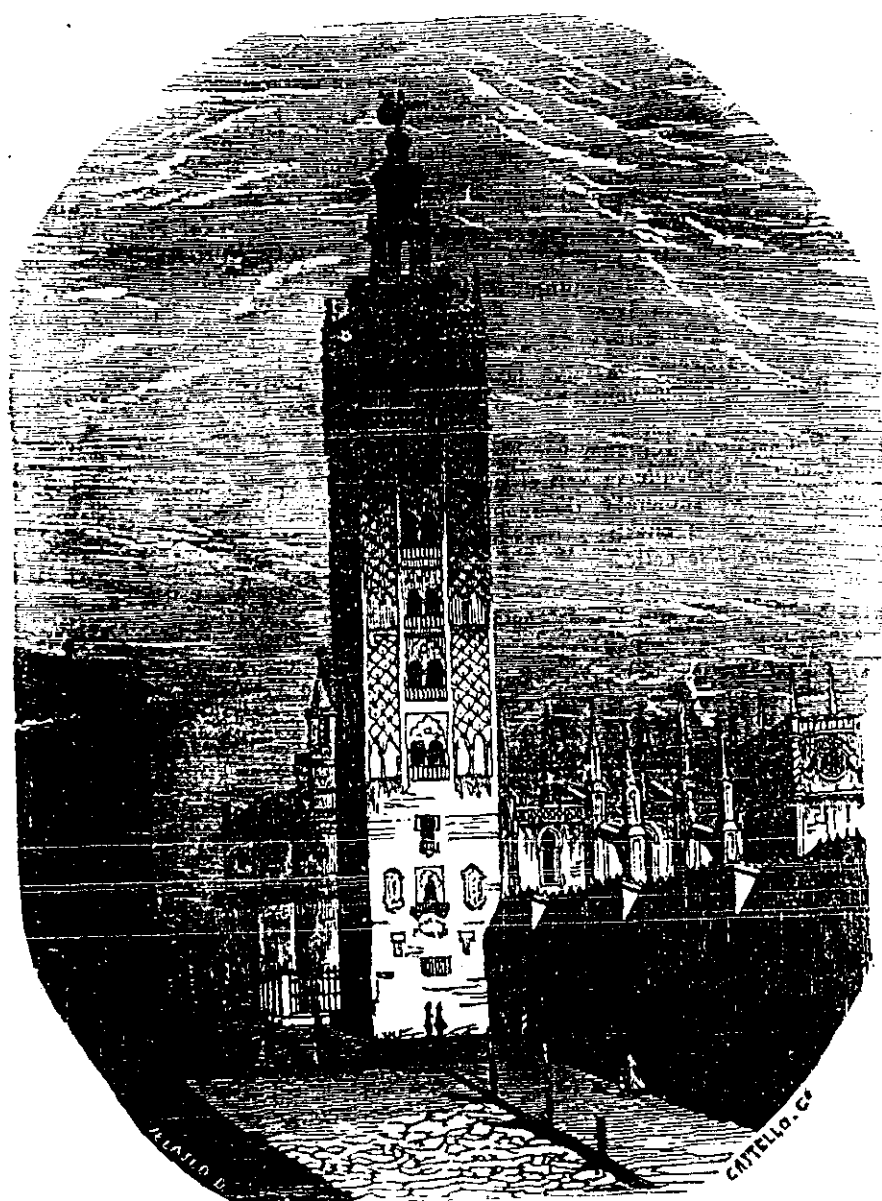


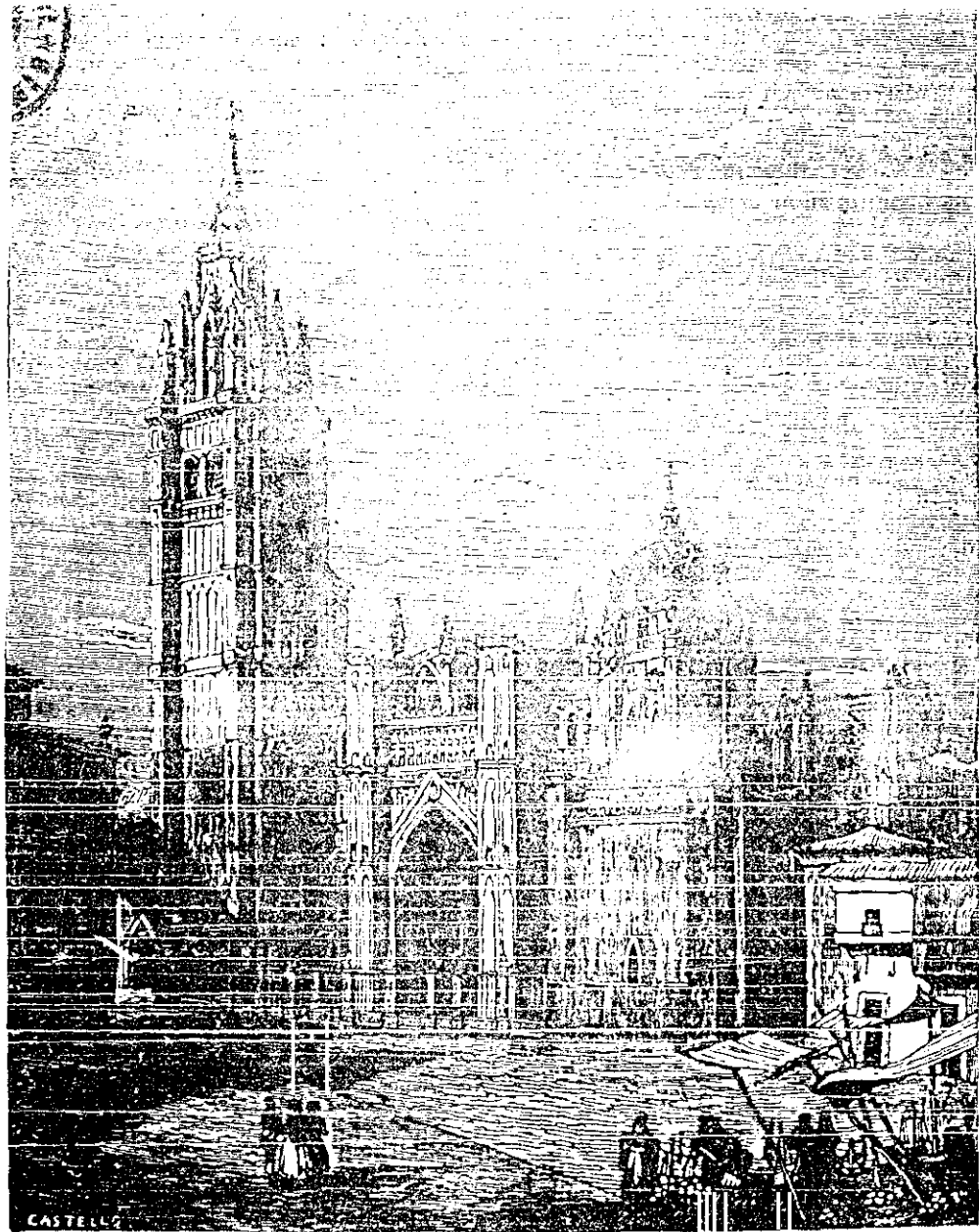


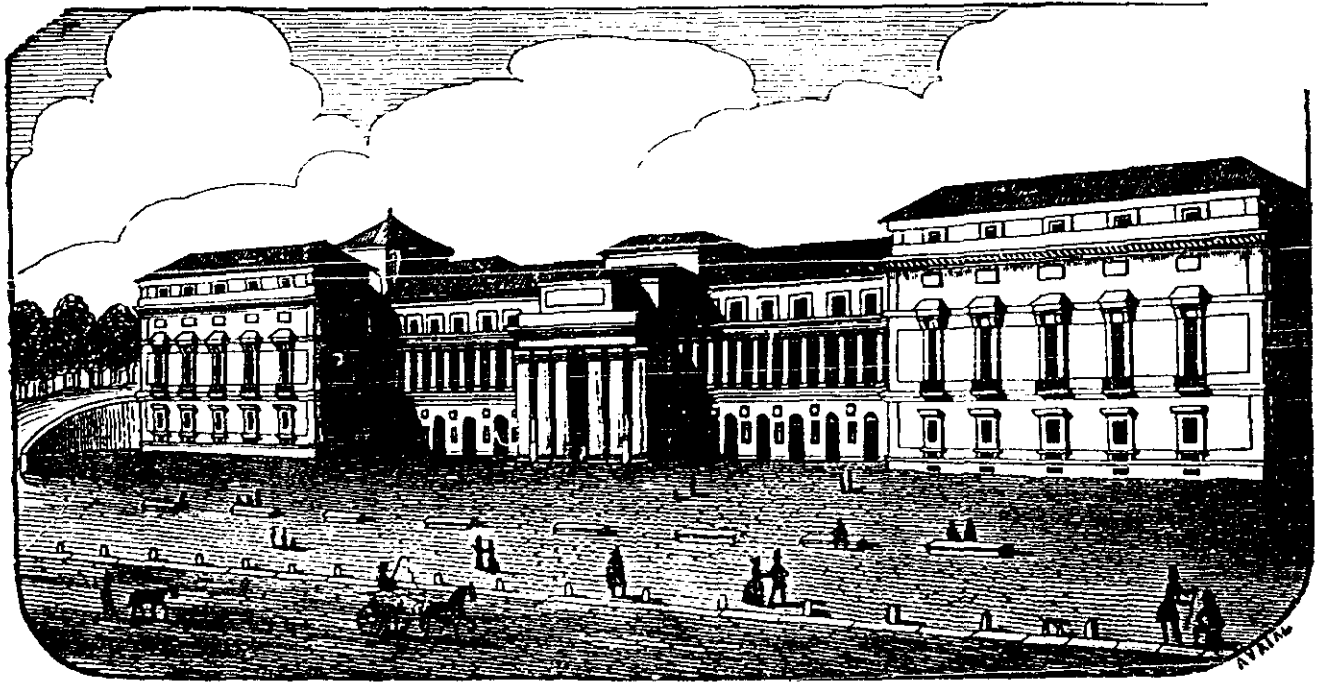


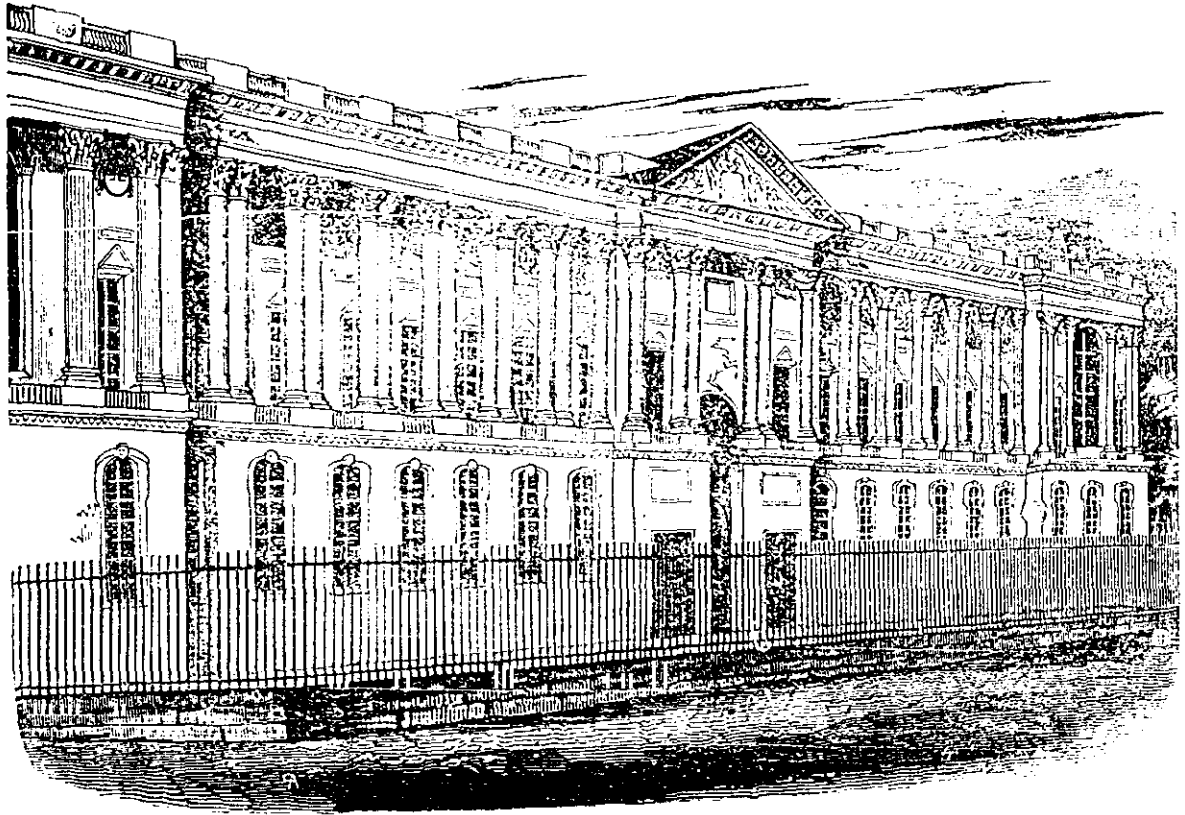


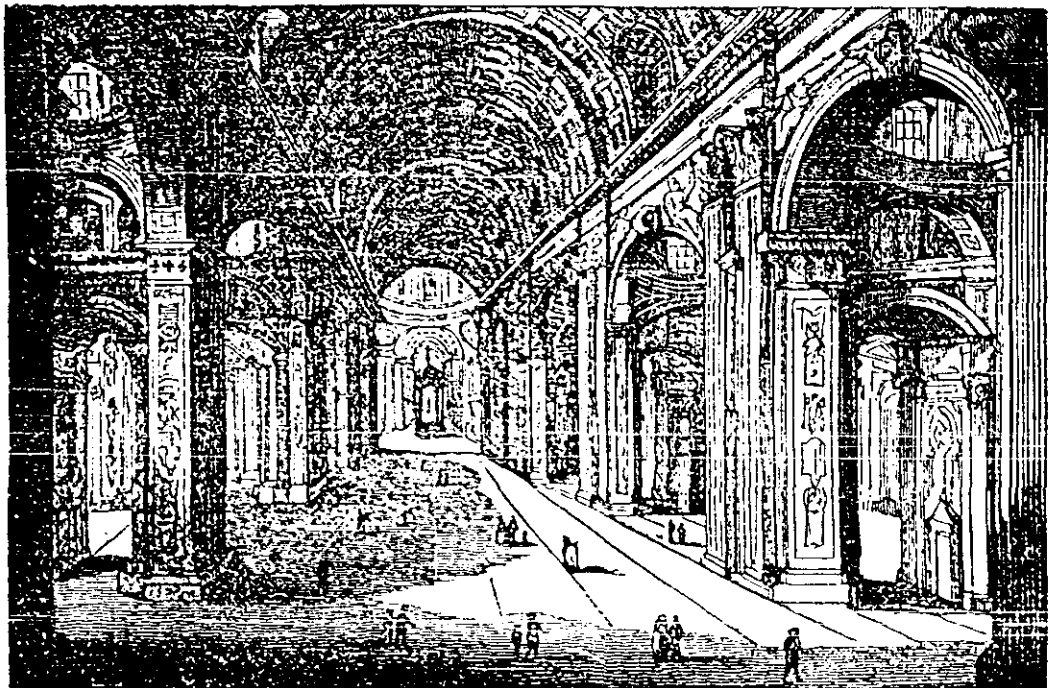
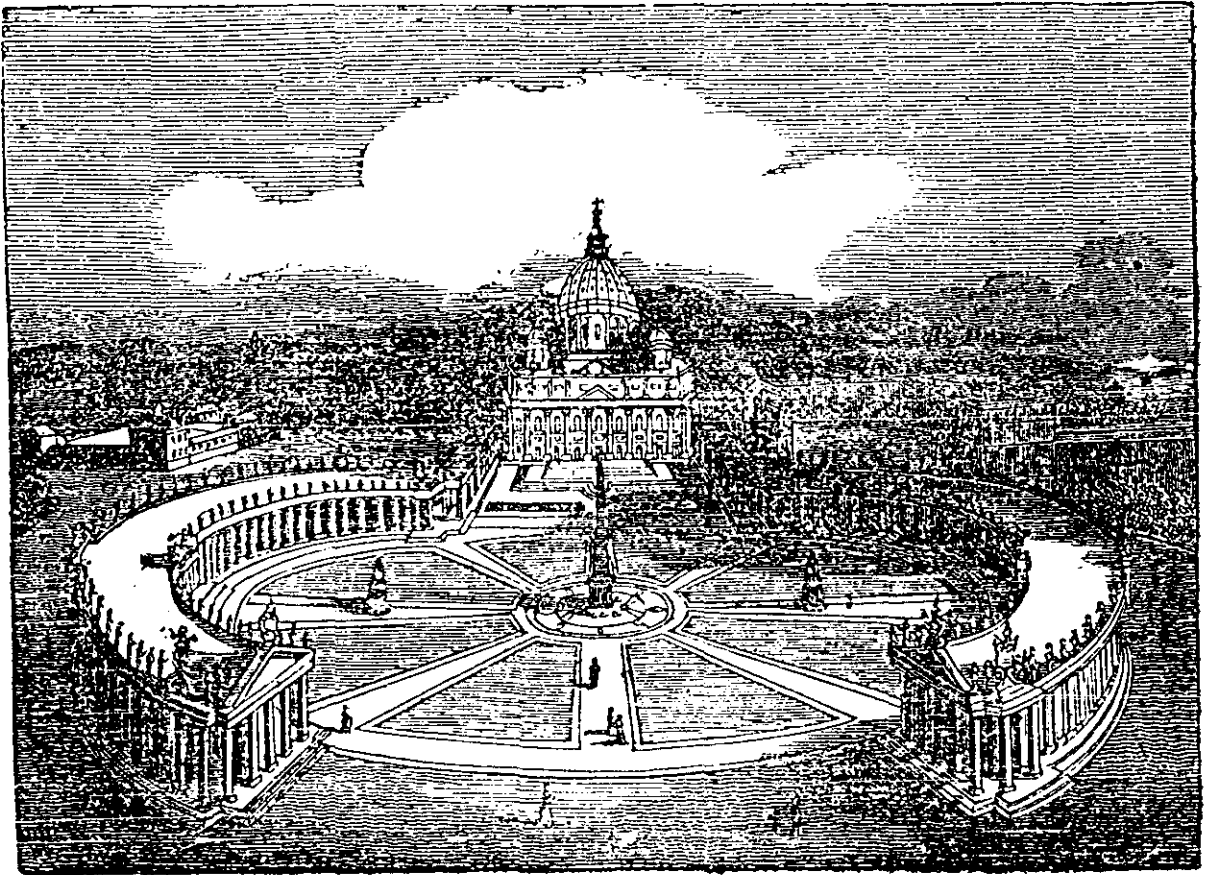












El *Semanario Pintoresco Español* reproduce columnas, capiteles y alguna obra contemporánea, pero especialmente monumentos históricos españoles. Su objetivo es conseguir que el público conozca las obras arquitectónicas más importantes, con el fin de que llegue a apreciarlas y contribuya a su conservación. Para ello no basta con el texto, aunque éste sea esencial, es necesaria la imagen.

En este trabajo no hemos incluido todas las ilustraciones de monumentos españoles que aparecen en el *Semanario Pintoresco* entre 1836 y 1840, sino sólo algunas de las más representativas. Su calidad no es excesivamente buena, pero cumplen su cometido: educar a la clase media.

XLI. Esta sencilla ilustración acompaña a un artículo sobre el origen de la arquitectura en el cual el articulista llega a la conclusión de que: "en los objetos más sencillos que sirvieron a la arquitectura primitiva se encuentran los elementos de todo lo que constituye la arquitectura más elegante y complicada, y aun los más graciosos adornos de los órdenes dórico, jónico y corintio". Esto es precisamente lo que quiere expresar con el pequeño grabado que encabeza el texto (nº 26, 25 de septiembre de 1836).

XLII. Hemos reunido en esta página las cuatro columnas que el *Semanario Pintoresco* reproduce en los artículos titulados: "orden toscano" (nº 121, 22 de julio de 1838), "orden dórico" (nº 122, 29 de julio de 1838), "orden corintio" (nº 123, 5 de agosto de 1838) y "orden jónico" (nº 125, 19 de agosto de 1838). Todos ellos forman parte de una serie de cinco titulada: "Los cinco ordenes de la arquitectura", que trata de introducir al lector en el conocimiento de la arquitectura clásica.

XLIII. Estos capiteles corresponden también a la serie "Los cinco ordenes de la arquitectura", concretamente a los artículos titulados: "orden corintio" (nº 123, 5 de agosto de 1838) y "orden compuesto" (nº 126, 26 de agosto de 1838). Todos ellos se reproducen dentro del texto.

XLIV. "Galería de Orleans en el Palacio Real de París" y "Galería de l'Argue en Lyon" (nº 29, 16 de octubre de 1836) son las únicas ilustraciones sobre una obra arquitectónica contemporánea que publica el *Semanario Pintoresco Español*. La primera encabeza el artículo y la segunda se inserta en el texto de la página siguiente. La intención del articulista es difundir las "Galerías Cubiertas" en España, pues podrían reportar grandes beneficios económicos a los empresarios, además de

convertirse en centros de reunión social.

XLV. Este grabado de la Portada del Hospicio encabeza el artículo titulado: "Arquitectura churrigueresca", el más crítico y agresivo de todos los publicados en esta revista. La animadversión del articulista por Churriguera y sus seguidores es absoluta, aunque cree que sus obras deben conservarse como documentos históricos, para que nadie vuelva a cometer los mismos errores. La portada que reproduce es considerada una de las obras más extravagantes (nº 56, 23 de abril de 1837).

XLVI. El interés del *Semanario Pintoresco* por los monumentos españoles se pone de manifiesto desde el comienzo. Una ilustración ocupa toda la primera página del nº 1, "El Monasterio del Escorial", y ésta va seguida de un extenso artículo firmado por Ramón de Mesonero Romanos en el que describe tanto el edificio como las joyas artísticas de su interior. Incluye, además, amplia información sobre diversas cuestiones: los reyes que están enterrados, los materiales que se emplearon en la construcción del edificio, medidas, etc. El grabado ofrece una visión del Monasterio en su conjunto, partiendo de un dibujo bien trabajado en el que se han tenido presentes los distintos elementos arquitectónicos.

XLVII. La historia del "Alcazar de Segovia" es poco conocida, según esta revista, por eso el articulista la narra con meticulosidad. En cuanto al monumento en cuestión lamenta su mal estado y las restauraciones de que fue objeto en el siglo pasado, adoptando una posición crítica con los neoclásicos intransigentes: "Es menester toda la obcecación propia del espíritu de partido, toda la intolerancia del error triunfante, para zurcir a una arquitectura de capricho, sujeta solo al pensamiento del artista que la maneja, retazos de gusto dórico o toscano, por santos y buenos que ellos sean en sí. Las añadiduras bastardas hechas al cuerpo de aquel edificio, que son la edificación de Ponz y demás arqueólogos del siglo pasado, no pasan de ser una verdadera chavacanería" (nº 3, 17 de abril de 1836). El grabado representa al edificio en su contexto natural, partiendo de un dibujo sencillo pero explícito que refleja toda la suntuosidad y grandeza del monumento.

XLVIII. Este grabado encabeza un artículo titulado: "La Catedral de Córdoba" en el que se narra la historia de la ciudad, haciendo hincapié en la influencia árabe. El monumento se describe ligeramente y el grabado reproduce su interior (nº 27, 2 de octubre de 1836).

XLIX. El "Acueducto de Tarragona" es para el *Semanario Pintoresco* mucho más que un monumento debido a su gran utilidad, por eso comenta la importancia de su restauración en el siglo XVIII bajo la dirección del arquitecto Juan Antonio Robira, desde el punto de vista práctico (nº 35, 27 de noviembre de 1836). En la reproducción se tiene en cuenta el paraje natural en que está situado, con el río pasando bajo sus arcos.

L. "La Alhambra" sirve de excusa para comentar el paso de los árabes por España, a la vez que se describe la construcción del monumento y el aspecto que ofrecía cuando se concluyó. Para el articulista esta es la obra "de un pueblo ingenioso, dotado de exageración, de delicadeza y de gusto, pero todavía es más la obra de un pueblo, cuyo genio estaba compuesto de recuerdos; de un pueblo viajero que había atravesado todas las regiones y edades del mundo, recogiendo a su paso los caracteres de todos los siglos" y lamenta la destrucción a que fue sometida con la reconquista (nº 43, 22 de enero de 1837). Uno de los patios de la Alhambra sirve de tema para la ilustración. Esta parte de un dibujo muy trabajado, en el que se han tenido en cuenta todos los detalles de su arquitectura.

LI. La "Catedral de Oviedo" es uno de los pocos monumentos que ocupa una página completa del *Semanario Pintoresco*. El artículo que acompaña a la ilustración describe con entusiasmo su arquitectura, acompañada de una extensa narración histórica (nº 98, 11 de febrero de 1838). El grabado es bastante sencillo, pero representa eficazmente los rasgos arquitectónicos del edificio.

LII. La "Iglesia de Santa Cruz en Segovia" es considerada por esta revista como un edificio "curioso" y "pintoresco", lamentando su localización en un terreno desigual que le quita "gallardía". Al contrario que en otros artículos la historia queda un tanto relegada para dejar paso a la explicación de sus rasgos arquitectónicos (nº 138, 29 de septiembre de 1838). El grabado está firmado por José Abrial, a partir de un dibujo de J.M.A. El exceso de tinta hace que la imagen sea imperceptible en las zonas oscuras.

LIII. "La Catedral de Valencia" está descrita por el *Semanario Pintoresco* teniendo en cuenta los diversos géneros arquitectónicos que la componen y su irregularidad, lo que no impide que resulte "agradable a la vista" (nº 129, 16 de septiembre de 1838). El dibujo y el grabado de Castelló son bastante malos, la

perspectiva resulta extraña y el abuso de las tintas hace que no se distingan muchos de los elementos arquitectónicos.

LIV. El interés de la publicación por la arquitectura árabe se demuestra una vez más en el artículo que publica sobre "La Giralda de Sevilla", en el cual define perfectamente este estilo y las diferencias que existen con el griego (nº 133, 14 de octubre de 1838). El texto va acompañado de una ilustración, en la cual observamos un dibujo bastante correcto realizado por Velasco, aunque el grabado de Castelló abusa una vez más de las tintas, con lo cual muchas partes del edificio apenas se distinguen.

LV. "La Catedral de Toledo" está descrita con enorme minuciosidad en un extenso artículo firmado por Nicolás Magan (este es uno de los pocos textos sobre monumentos que aparecen firmados en esta revista), destacando su arquitectura gótico-germánica "que ha tenido siempre tanto que admirar por su estabilidad, gentileza, proporciones y por la majestad y decoro que lleva consigo pareciendo inventada para dársele a las casas del Señor" (nº 13, 31 de marzo de 1837). La reproducción no se limita como en otras ocasiones a mostrar simplemente el edificio, sino que se ha intentado ambientarlo

introduciendo algunos personajes, aunque apenas se distinguen los rasgos arquitectónicos del monumento debido a la mala calidad del grabado de Castelló.

LVI. El *Semanario Pintoresco* no es muy dado a reproducir edificios más o menos recientes, pero hace una excepción con "El Museo del Prado" obra de Juan de Villanueva. La descripción minuciosa del edificio es el verdadero objetivo del articulista, aunque hay también espacio para resaltar las grandes virtudes de Carlos III y de su arquitecto mayor, además de comentar la ruina que padeció el edificio tras la invasión francesa y la ayuda que concedió Fernando VII para su restauración (nº 25, 23 de junio de 1839). El grabado, realizado por José Abrial tiene una buena calidad. El dibujo es sencillo, pero correcto y representa con exactitud el imponente aspecto del edificio.

LVII. Uno de los pocos monumentos extranjeros que encontramos reproducidos en esta publicación es "El Louvre", cuya historia y descripción también tiene un lugar en sus páginas. Por primera vez, además, incluye una nota explicando los motivos que le han llevado a tomar esta decisión: "Es tanta la celebridad de la *columnata del Louvre*, y tan extendida se halla la idea de

que esta fachada del palacio de aquel nombre es uno de los mejores trozos de arquitectura que puede admirar el viajero en la capital de Francia, que no hemos titubeado en presentarle a nuestros lectores en el dibujo que acompaña a este artículo, añadiendo algunas noticias de la columnata misma y del palacio entero" (nº 91, 24 de diciembre de 1837). La ilustración, como se indica en la nota que acabamos de citar, muestra la columnata del Louvre. El grabado tiene una cierta calidad y refleja perfectamente la arquitectura del edificio.

LVIII. Estas dos ilustraciones, la "Plaza del Vaticano en Roma" y la "Iglesia del Vaticano en Roma", acompañan a un artículo en el cual se describen brevemente ambas, destacando la magnificencia de la primera y la armonía del interior de la segunda (nº 9, 29 de mayo de 1836). Los dibujos son buenos y están muy trabajados, especialmente el primero, aunque en la reproducción es imposible apreciar sus detalles.

5.3. PINTURA

Al igual que en otras publicaciones del mismo género, la pintura es protagonista incuestionable de los artículos sobre arte aparecidos en el *Semanario Pintoresco Español*. A ella dedica mayor atención y espacio que a la escultura o a la arquitectura, siempre y cuando no incluyamos en la última los monumentos antiguos que, como ya dijimos en su momento, tienen una gran importancia para Mesonero Romanos y sus seguidores.

La mayoría de los artículos dedicados a la pintura se publican sin firma, como es costumbre en el *Semanario Pintoresco*, no sólo en este tema. Por otro lado, no encontramos textos que hablen sobre técnica o principios estéticos, aunque las biografías de artistas antiguos o contemporáneos contienen opiniones de enorme interés para conocer la ideología de la revista. Temas tan polémicos como el de la imitación, la creatividad o el genio del artista se tratan abiertamente en estos artículos y demuestran la preocupación de los colaboradores de la revista por transmitir unos principios artísticos basados en el estudio y la reflexión.

5.3.1. La lucha del artista.

Mesonero Romanos critica desde el principio a la escuela romántica, por considerarla exagerada y fantástica, pero en lo relacionado con las Bellas Artes la postura que adopta es un tanto ambigua. Hay algo de romanticismo en la elección de determinados pintores y en los aspectos que destaca de ellos, por ejemplo el interés por la vida del artista, por su lucha heroica en medio de las dificultades impuestas desde el exterior y por su vocación casi religiosa²⁸.

El *Semanario Pintoresco*, al hablar de los pintores, emplea un estilo un tanto novelado, dando mayor énfasis a los aspectos más duros de la vida del artista y a los logros profesionales, económicos y sociales de cada uno de ellos. Su voluntad, su vocación, su fe, son fundamentales para llegar a lo más alto, aunque en ocasiones algo parecido al "destino" tenga también una influencia decisiva.

Murillo nació en una familia pobre, y según el *Semanario*

²⁸ El interés por la vida del artista y su lucha en el mundo real es algo muy romántico, aunque no podemos olvidar que también algunos artistas neoclásicos "habían estado poseídos por un espíritu de misión tan serio a veces que pudieran malinterpretarse en un sentido romántico sus afirmaciones". Honour, Hugh: *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1986, p. 255.

Pintoresco:

"(...) pasó en la oscuridad una juventud triste, y su educación fue descuidada. Pero la naturaleza había decidido que Murillo sería un gran pintor, y á pesar de todos los obstáculos, fue preciso ceder á la voluntad de la naturaleza como suele suceder."²⁹(sic)

Otro pintor que tiene que luchar contra las dificultades impuestas por las circunstancias es José Ribera³⁰. Este había partido para Italia siendo aún adolescente con el fin de ampliar sus estudios pictóricos; allí se reunió con un hermano militar, pero la guerra hizo que pronto tuvieran que separarse. Ribera queda solo y sin dinero, en una crítica situación, aunque ello no le impide continuar su aprendizaje:

"Hacia el año 1609, vivía en la ciudad de Roma el jóven José Rivera, y á pesar que no contaba mas que 16 años, recorría ya cubierto de andrajos las calles de la ciudad, contemplando las fachadas de sus casas, las plazas, los jardines, las iglesias, y estudiando en todos los sitios de donde no le repulsaba su miseria, las obras maestras de los artistas de todas épocas."³¹(sic)

Todos los acontecimientos del mundo exterior parecen

²⁹ "Murillo", *Semanario Pintoresco Español*, nº 92, 31 de diciembre de 1837, p. 407.

³⁰ El mismo artículo que publica el *Semanario Pintoresco Español* en 1839 lo encontramos el 7 de junio de 1837 en el *Observatorio Pintoresco*.

³¹ "José Ribera", *Semanario Pintoresco Español*, nº 7, 17 de febrero de 1839, p. 49.

influir en los artistas y en el desarrollo de su obra, por eso esta revista incluye en sus biografías innumerables datos de la vida privada de los pintores, considerados fundamentales para comprender su obra, sus fracasos o sus progresos.

Las desavenencias matrimoniales de Prud'hon son importantes porque sólo tras su separación abandona la inquietud y los tormentos en que estaba sumido, iniciando una nueva vida que le lleva a desarrollar su espíritu artístico³², según el *Semanario Pintoresco*. Por otro lado, a José Ribera, lo que le impide avanzar artísticamente es la comodidad. Cuando había conseguido salir de la miseria, con la protección de un Cardenal que le llevó a vivir a su palacio y le dejaba tiempo libre para sus estudios, decide volver a la situación anterior porque:

"(...) se puso á meditar en el tiempo que habia perdido, y en la nulidad en que le constituia su nuevo método de vida; entonces dejó sus vestidos brillantes por sus andrajos, y sus comidas espléndidas por un pedazo de pan, que pudieran prodigarle sus compañeros, y reconvenido por el cardenal de su ingratitud, respondió que la indolencia y la ociosidad le estaban prohibidas (...)." ³³(sic)

³² "Prud'hon", *Semanario Pintoresco Español*, nº 98, 4 de febrero de 1838, p. 453.

³³ "José Ribera", art. cit., 17 de febrero de 1839, p. 50.

5.3.2. La vocación.

La vocación desde la cuna o la predisposición natural de muchos artistas para la creación, es otro aspecto destacado en las biografías que hemos analizado. En muchos casos, ella es la que lleva a los pintores al éxito, a pesar de las dificultades que encuentran en el camino, como vimos en el caso de Murillo.

Pero cada artista es diferente. Prud'hon no tuvo que luchar contra la pobreza, pero su vocación era tan grande que mientras estaba estudiando en el colegio de los Benedictinos de Cluny, llenaba de dibujos sus cuadernos. Para ello recurría a los pocos materiales que tenía, utilizando una pluma y el instrumento con que se cortaba, revelando ya su imaginación y habilidad³⁴.

Lo mismo ocurría con Tiziano, que manejaba el lápiz "desde su más tierna edad"³⁵, o con Greuze, que desde niño tenía tal afición a la pintura que no había forma de impedirle que emborronase el papel o las paredes "con sus groseros aunque ingeniosos ensayos"³⁶.

³⁴ "Prud'hon", art. cit., 4 de febrero de 1838, p. 49.

³⁵ "Tiziano Vecelli", *Semanario Pintoresco Español*, nº 9, 29 de mayo de 1836, p. 75.

³⁶ "Greuze", *Semanario Pintoresco Español*, nº 94, 14 de enero de 1838, p. 429.

Algunos, en cambio, tuvieron la fortuna de recibir de su propio padre las primeras lecciones, como David Teniers, que recibió una notable influencia de su progenitor:

"(...) la manera del hijo es la del padre, que aunque menos célebre que su sucesor tiene indisputablemente el mérito de la invención, y se parecen tanto las obras de uno y otro, que no es fácil conocer por ellas quien es el autor."³⁷(sic)

Pero no todos los padres se sentían capacitados para enseñar a sus hijos. Juan Sanzio, viendo el talento de su hijo y conociendo sus propias limitaciones, decidió que era mejor que Rafael estudiase bajo la dirección de un maestro "más hábil"³⁸. Y es que la genialidad de los grandes maestros no era algo aprendido, sino innato, según los artículos publicados por el *Semanario Pintoresco*. Algunos incluso destacaban en cualquier actividad desde su infancia, como Velázquez que dió pronto muestras de sus habilidades y no sólo destacaba en el dibujo y en la pintura sino en muchas otras cosas, como afirma Eugenio de Ochoa:

"Dió Velazquez desde sus primeros años notables indicios de su mucho ingenio sobresaliendo en todos los estudios á que se dedicó, como si para todos hubiera recibido iguales disposiciones de la naturaleza; pero no tardó en dar muestras de su extraordinario talento

³⁷ "David Teniers (El jóven)", *Semanario Pintoresco Español*, Nº 73, 20 de agosto de 1837, p. 260.

³⁸ "Rafael de Urbino", *Semanario Pintoresco Español*, nº 71, 6 de agosto de 1837, p. 239.

para la pintura."³⁹(sic)

5.3.3. La posición social del artista: el respeto de los grandes personajes de la historia por los creadores.

Otro tema resaltado por la publicación es el respeto y admiración que muchos personajes influyentes, en el ámbito político, social o religioso, sintieron por algunos pintores. Con ello quiere dar valor a esa profesión muchas veces infravalorada en las diferentes sociedades.

Un ejemplo muy significativo es el de Tiziano, que mantuvo una relación muy estrecha con Carlos V. Este trataba al pintor con especial respeto:

"Era esta estimacion tan profunda que estaba un dia el pintor trabajando en presencia de Carlos y cayéndosele el pincel de la mano, el emperador se apresuró á levantarle del suelo, y como el artista le pidiese mil perdones en tono respetuoso, le dijo Carlos V: "Bien merece el Ticiano que le sirva el César". En público, en paseo, á caballo, el emperador le daba siempre la derecha, y si los cortesanos le hacian presente que no parecia bien, respondia: "El crear un duque está en mi mano pero el hacer ni hallar otro Ticiano no es cosa á que alcanza mi poder". Por último aquel príncipe quiso que el retrato del pintor se colocase en una especie de friso entre los muchos

³⁹ Ochoa, Eugenio de: "Don Diego de Velazquez", *Semanario Pintoresco Español*, nº 48, 26 de febrero de 1837, p. 68-69.

personajes ilustres de la casa de Austria."⁴⁰(sic)

Velázquez también recibió un trato especial por parte de personajes ilustres del momento, entre ellos el propio rey, a quien incluso acompañó en algunos viajes. Pero nada mejor para comprender el gran apoyo que recibía el pintor que el siguiente fragmento del artículo firmado por Ochoa y referido al tiempo que pasó en Roma:

"En las dos temporadas que pasó Velazquez en Roma, estuvo alojado y servido en el Vaticano con todo regalo, pero deseoso de hallarse con mas libertad y en sitio mas á propósito para trabajar durante el verano, logró (aunque fue necesario para ello que negociase el embajador de España don Manuel Zuñiga y Fonseca, conde de Monterey, con el gran duque de Toscana), por el alto aprecio que este hacia de nuestro pintor que se le aposentase en el palacio o *villa* de los Médicis (...) hasta que habiendo sufrido un fuerte ataque de tercianas, se lo llevó el embajador á su casa, para que estuviese mejor atendido y cuidado como correspondia a un hombre tan eminente."⁴¹(sic)

Rafael de Urbino fue más allá en sus logros; no sólo recibió el respeto y admiración de los grandes de su época sino que él mismo alcanzó una elevada posición en la sociedad del momento:

"Trató su casamiento con una sobrina del cardenal Bibbiena, y si rehusó por tanto tiempo llevarle á efecto, hay indicios de que era porque ambicionaba el mismo ser honrado con la

⁴⁰ "El Ticiano", *Semanario Pintoresco Español*, nº 91, 24 de diciembre de 1837, p. 405.

⁴¹ Ochoa, Eugenio de: art. cit., 26 de febrero de 1837, p. 70.

mas alta dignidad de la iglesia romana, para la cual es sabido que no se requiere estar ordenado."⁴²(sic)

5.3.4. El genio y la creación.

Por otro lado, las ideas del *Semanario Pintoresco* sobre lo que es y debe ser el arte, el significado del genio, la importancia de la imaginación, o las cualidades del artista, también podemos deducirlas de estas biografías, pues son numerosos los comentarios que encontramos al respecto.

Algunas veces defiende la originalidad conseguida por el talento, y nadie mejor para representarla que Goya. Sobre él Valentín Cardedera escribe un apasionado artículo en el que elogia su rebeldía, su personalidad y su talento:

"Un jóven artista, dicen algunos pretendidos inteligentes, debe *imitar la naturaleza, debe verla á su modo*. Esto sería muy bueno y muy cierto si todos tuvieran un talento privilegiado y tan grande cuanto se necesita para conocer que es malo aquello que hacen centenares de hombres, aplaudidos y condecorados en la misma metrópoli de las artes y en las córtes de los reyes. En fin un artista semejante sería un Goya, y vemos cuan escasa es

⁴² "Rafael de Urbino", art. cit., 6 de agosto de 1837, p. 240.

esta raza de jóvenes."⁴³(sic)

La genialidad es un concepto sumamente complejo, y el *Semanario Pintoresco* es muy tolerante en este sentido. Cada uno de los artistas analizados en sus páginas es diferente de los otros, pero todos tienen algo especial. Sólo en el caso de Rafael de Urbino dice que es el pintor más perfecto de cuantos han existido porque:

"Su mira principal era inquirir lo bello que la naturaleza presenta al arte, aunque la imaginación del artista es la sola que puede comprenderlo, y en ingenio el único que consigue realizarlo."⁴⁴(sic)

¿Qué valora el *Semanario Pintoresco* a la hora de decidir si un pintor tiene genio o no? No valora sólo la originalidad, ni la interpretación personal de la naturaleza por parte de cada artista, sino que también le da importancia a la reflexión y a la observación. Así, si Goya es el representante de la originalidad, Tiziano lo es de lo contrario, pero no por ello es peor pintor:

"Dotado de un talento naturalmente sólido, reflexivo, juicioso, inclinado á lo verdadero mas bien que á la novedad y á la originalidad, con pocas lecciones y principios que recibió de sus primeros maestros, se hizo fácilmente observador atento é inteligente de todos los detalles que pueden herir la vista."⁴⁵(sic)

⁴³ Cardedera, Valentín: "Goya", *Semanario Pintoresco Español*, nº 120, 15 de julio de 1838, p. 631.

⁴⁴ "Rafael de Urbino", art. cit., 6 de agosto de 1837, p. 240.

⁴⁵ "El Ticiano", art. cit., 24 de diciembre 1837, p. 75.

En otro artículo sobre el mismo pintor, la revista toma postura con respecto al romanticismo exagerado, aunque en ningún momento se refiere directamente a esta escuela, simplemente dice que Tiziano "sabía conmover el ánimo sin acudir a la exageración de las pasiones ni a estrepitosas catástrofes"⁴⁶. No obstante, como veremos más adelante, el *Semanario Pintoresco* defiende algunas facetas del romanticismo en la pintura, siempre, claro está, dentro de la moderación.

5.3.5. La opinión de los expertos.

Los artículos publicados por el *Semanario Pintoresco* utilizan muchas veces citas de estudiosos del arte o de pintores consagrados, para apoyar la opinión del narrador. El caso más claro es la segunda biografía dedicada a Ticiano, en la que un mismo aspecto es analizado a través de la versión de distintos teóricos o artistas con un claro interés científico y objetivo:

"Mengs sostiene que no se puede admitir al Ticiano en el número de los buenos dibujantes porque el gusto de este pintor era ordinario y distaba mucho del gusto antiguo. Vasari es del mismo parecer cuando pone en boca de Miguel Angel estas palabras, despues de que había visto una Leda del Ticiano: "que era una gran

⁴⁶ "Tiziano Vecelli", art. cit., 29 de mayo de 1836, p. 75.

lástima que en Venecia no se enseñara a dibujar". El juicio de Tintoreto, aunque menos severo, no contradice á los que acabamos de referir. "Hizo el Ticiano, dice, muchas cosas que no cabia hacerse mejor; pero hizo otras que podian haber estado mejor dibujadas." Este mismo Tintoreto solía repetir la siguiente máxima: "El dibujo de Miguel Angel, el colorido del Ticiano."⁴⁷(sic)

En otros casos la opinión de algunos autores es utilizada como elemento de contraste, exponiendo la idea opuesta, como en el caso del artículo que escribe Ochoa sobre Velázquez:

"De este cuadro⁴⁸, que algunos apellidan el mejor cuadro de cuantos pintó Velazquez, dijo Lucas Jordan habiendole preguntado Carlos II, que *¿qué tal le parecia?* - Señor, *esta es la telologia de la pintura*, queriendo dar sin duda á entender que así como la teologia es superior á todas las demas ciencias, así era superior aquel cuadro á todos los demas; pero con perdon sea dicho del señor Lucas, nosotros no conocemos cuadro alguno superior á la *rendicion de breda*."⁴⁹(sic)

El *Semanario Pintoresco* no sólo introduce en sus artículos la opinión de artistas o historiadores del arte, también la de algunos literatos y filósofos de renombre, como Diderot, quien según parece dijo de Greuze:

"(...) es el primero que ha dado costumbres al arte y que ha sabido encadenar los sucesos de

⁴⁷ "El Ticiano", art. cit., 24 de diciembre de 1837, p. 405.

⁴⁸ Se refiere a "Las Meninas".

⁴⁹ Ochoa, Eugenio de: art. cit., 26 de febrero de 1837, p. 70.

manera que sería fácil por sus cuadros escribir una novela."⁵⁰(sic)

5.3.6. El carácter del pintor.

Los rasgos fundamentales del carácter de los pintores están también presentes en estas biografías pero, al contrario que otras publicaciones del mismo género, el *Semanario Pintoresco* no idealiza a todos los artistas haciendo ver al público que eran un ejemplo de bondad y entrega a los demás. Algunos eran mezquinos, interesados y nada respetuosos.

Velázquez sirve como modelo por sus grandes virtudes. Era de trato amable, ingenio agudo y no sentía envidia por el éxito de sus compañeros de profesión a los que favorecía cuanto le era posible⁵¹. Al contrario que él, Tiziano, que había sido repelido por Bellini cuando era niño, no fue protector de otros artistas:

"Acusánle de haber perseguido á Paris Bordone y á Sebastian del Piombo; de haber espulsado de su estudio al Tintoretto; y en fin de haber obligado á abrazar casi por la fuerza la carrera de comercio á su hermano, que manifestaba muy buena disposicion para la

⁵⁰ "Greuze", art. cit., 14 de enero de 1838, p. 430.

⁵¹ Ochoa, Eugenio de: art. cit., 26 de febrero de 1837, p. 70.

pintura."⁵²(sic)

Greuze tenía dos graves defectos: la vanidad y la severidad exagerada a la hora de juzgar a sus compañeros de profesión⁵³; José Ribera era nervioso e irritable⁵⁴, y Teniers era lo contrario de los anteriores:

"(...) la afabilidad de sus modales y regularidad de su conducta, al paso que le grangearon el aprecio general, atraían en torno de Teniers una multitud de curiosos y admiradores que le quitaban el tiempo."⁵⁵(sic)

No hay, pues, un carácter específico del artista, todos tienen cualidades y defectos, todos son diferentes, como lo son sus estilos, la escuela a que pertenecen o la época en que nacieron. El *Semanario Pintoresco* no se siente tentado de publicar artículos en los que la idealización del carácter del artista acompañe a sus cualidades pictóricas.

⁵² "Tiziano Vecelli", art. cit., 29 de mayo de 1836, p. 75.

⁵³ "Greuze", art. cit., 14 de enero de 1838, p. 429.

⁵⁴ "José Ribera", art. cit., 17 de febrero de 1839, p. 50.

⁵⁵ "David Teniers (El Joven)", art. cit., 20 de agosto de 1837, p. 261.

5.3.7. Imitación y romanticismo.

Hemos hablado ya de casi todos los pintores de los que el *Semanario Pintoresco* publica la biografía. De ellos sólo cuatro son españoles, ninguno es contemporáneo de la publicación y, Velázquez y Murillo, son junto a Juan de Juanes⁵⁶ "suficientes para representar a la Pintura Española con todo el prestigio y grandeza imaginables", según afirma Valentín Cardedera en un artículo sobre el *Real Museo*⁵⁷.

La admiración de la revista por Murillo y Velázquez es manifiesta, pero su forma de juzgar la obra de ambos está en función de sus propias ideas estéticas. La biografía de Velázquez publicada por el *Semanario Pintoresco* es la misma que ya publicó Eugenio de Ochoa en *El Artista*⁵⁸, y se cita su procedencia, aunque curiosamente han sido eliminados algunos párrafos que hacen referencia a la imitación, como el que a continuación reproducimos:

"Si Velazquez hubiera seguido los consejos de los que le decian que imitase á otros artistas, se diria en el dia hablando de él, con no poca

⁵⁶ La biografía de este pintor se publica el 22 de noviembre de 1840, fuera ya de la época que abarca nuestro estudio.

⁵⁷ Cardedera, Valentín: "Bellas Artes. Esposicion del Real Museo", *Semanario Pintoresco Español*, nº 18, 5 de mayo de 1839, p. 142.

⁵⁸ Ochoa, Eugenio de: "Velazquez", *El Artista*, tomo I, nº 1, p. 7.

frialdad, que fue un *pintor bastante bueno; que fue un excelente imitador*; pero no se diría, como se dice viendo sus producciones, que fue *genio creador, una inteligencia divina* y en fin un objeto de orgullo para todos los españoles. Porque digan lo que quieran los hombres de limitado entendimiento, un imitador no será nunca mas que un imitador y por consiguiente un hombre *mediano*, lo cual en lenguaje artístico equivale como todo el mundo sabe á *malo*."⁵⁹(sic)

Desconocemos si la mutilación del artículo se debe al propio autor o a la dirección del *Semanario Pintoresco*, aunque nos inclinamos a pensar que las ideas defendidas por Ochoa no eran totalmente aceptadas por Mesonero Romanos. No es que el último esté en contra de la originalidad, pues como hemos visto la respeta y elogia a juzgar por los artículos antes analizados, pero no termina aceptándola en su totalidad.

Según hemos podido observar, esta publicación considera que la imitación es de gran valor en el aprendizaje del artista y en alguna ocasión exalta el parecido de la obra de unos pintores con otros, como algunos cuadros de Murillo que tienen influencia de Van Dyck o Velázquez:

"El de *la muerte de Santa Clara*, y el de *Santiago dando limosna* acabaron de echar el sello á su reputacion; el primero por el dibujo y colorido parecia una pura reminiscencia de Vandyck, el segundo era Velazquez todo entero. Desde aquel momento recibió Murillo encargo de hacer una multitud de obras (...)." ⁶⁰(sic)

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ "Murillo", art. cit., 31 de diciembre de 1837, p. 631.

No obstante, tampoco está a favor de la imitación servil y critica a los que caen en ella, pero considera que el estudio de los grandes maestros es fundamental en el aprendizaje de un pintor.

La actitud del *Semanario Pintoresco* es quizá algo contradictoria, pero su tolerancia hacia la originalidad nos parece mayor que la de *El Artista*, aunque ello pueda parecer extraño. Nos atrevemos a hacer esta afirmación basándonos en el artículo de Valentín Cardedera sobre Goya, una biografía personal y pasional en la que resalta las cualidades del pintor aragonés, su rebeldía estética y personal y su enfrentamiento a los valores dominantes. Lo hace con pasión y libertad, y escribe un texto mucho más personal que el que se publicó en la revista de Ochoa y Madrazo.

Puesto que Goya es considerado como el más romántico de los pintores españoles, ¿está de acuerdo el *Semanario Pintoresco* con el romanticismo pictórico, con sus planteamientos básicos?. Creemos que, en cierta manera, sí. Esta publicación es más reacia al romanticismo literario y a sus exageraciones, pero en la pintura descubre otros valores. En la biografía de Greuze, por ejemplo, además de su originalidad, destaca su dedicación a la reproducción de escenas domésticas, aunque careciese de otras virtudes:

"(...) no sobresalia en el colorido ni en la correccion y la nobleza del dibujo, pero en cuanto á imaginar y hacer interesantes estas escenas familiares, acaso ninguno le ha escedido, acaso ninguno ha llegado á rivalizar con él en aquella gracia, en aquel encanto de la verdad, poderosos resortes de la poética del arte."⁶¹(sic)

Esta valoración del tema por encima de la técnica es absolutamente romántica, como lo es la elección de Prud'hon para hablar sobre él, ya que éste es uno de los pintores que iniciaron el romanticismo en Francia.

⁶¹ "Greuze", art. cit., 14 de enero de 1838, p. 430.

ILUSTRACIONES:



DON DIEGO DE VELAZQUEZ.



GOYA.



JOSE RIBERA (*El Españoleto.*)



[El sueño del niño Jesús.]



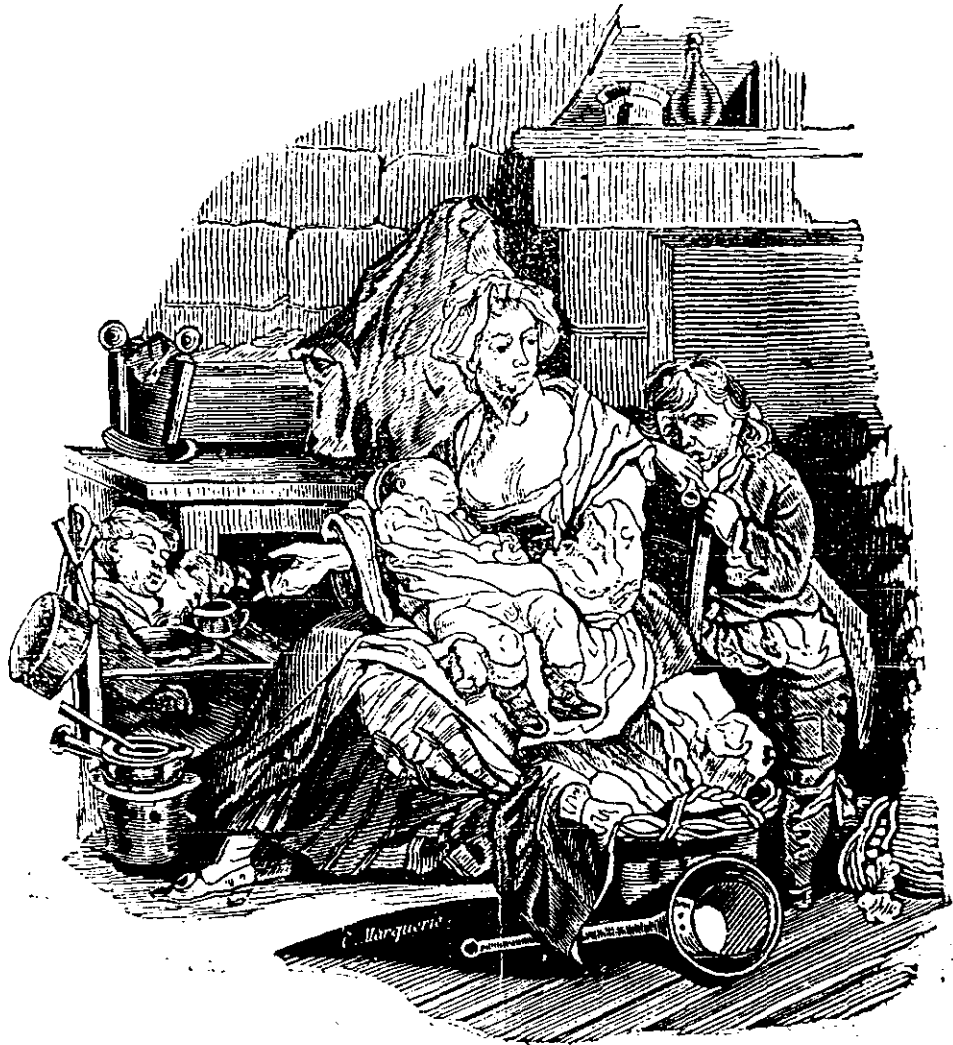
[Los benedictinos.]



(La mujer hídrica.)



(Los peregrinos de Emmaus.)



(La madre de familia.)



(El joven mendigo.)

El *Semanario Pintoresco* es la única revista ilustrada de la época que reproduce cuadros de pintores a los que dedica algunos artículos, contribuyendo así a la difusión de la obra de estos artistas entre la clase media española. Sin embargo, los retratos son escasos, lo que demuestra que existe un mayor interés en dar a conocer el trabajo de todos ellos que su aspecto físico.

LIX. Como ya dijimos en su momento Eugenio de Ochoa publica en el *Semanario Pintoresco* el mismo artículo sobre "Velázquez" que escribió para *El Artista*, aunque han sido eliminados los comentarios más radicales sobre la imitación (nº 48, 26 de febrero de 1837).

El retrato de Velázquez encabeza el texto. La ilustración es buena, pues aunque la figura apenas está abocetada, tiene una gran expresividad y ha sido reproducida con nitidez.

LX. El retrato de "Goya" encabeza un texto de Valentín Cardedera sobre la vida y la obra del pintor. En él queda patente la admiración sin límites que el articulista siente por la obra de quien considera uno de los grandes

genios de la pintura (nº 120, 15 de julio de 1838).

El grabado se publica en la primera página y está firmado con las iniciales F.B. que pensamos pueden corresponder a Faramundo Blanchard, uno de los colaboradores de *El Artista*. El dibujo es excelente y tiene una gran carga expresiva, resaltando especialmente la mirada. La reproducción es buena.

LXI. El *Semanario Pintoresco* publica un artículo sobre "José Ribera (El Españolito)" que ya había aparecido antes en el *Observatorio Pintoresco*. No va firmado y en él se destaca la dura vida del pintor durante su estancia en Italia, además de comentar los rasgos más significativos de su obra (nº 49, 17 de febrero de 1839).

El grabado parte del mismo dibujo que el del *Observatorio Pintoresco*, pero es infinitamente peor y pierde toda la carga expresiva que tenía el anterior.

LXII. El cuadro titulado "El sueño del niño Jesús" de Rafael de Urbino, encabeza un artículo de primera página sobre el pintor, en el cual se comentan algunos aspectos significativos de su vida, resaltando sus cualidades humanas y artísticas. Curiosamente, aunque se hace

referencia a algunas de sus obras no encontramos ninguna información sobre la que reproduce (nº 71, 6 de agosto de 1837).

El grabado es bastante tosco y de ninguna manera refleja el espíritu de la obra reproducida, aunque sí contribuye a su difusión entre los lectores de la revista.

LXIII. El grabado de "Los fumadores" de David Teniers está incluido dentro del texto sobre la vida del pintor, del cual destaca su habilidad para representar escenas de costumbres (nº 73, 20 de agosto de 1837).

No encontramos ninguna alusión directa al cuadro del grabado, aunque sí comentarios sobre la forma en que Teniers representaba a los aldeanos flamencos: con una sencillez natural, con elegancia y con precisión en la finomía y modales, algo que queda patente en la ilustración del *Semanario Pintoresco*. Sin duda ese es su objetivo.

LXIV. "La mujer hidrópica" de Gerardo Dow (Gerrit Dou) encabeza un artículo de primera página sobre el particular estilo de este pintor flamenco. El cuadro reproducido se describe fielmente, incluyendo al final un

comentario sobre sus cualidades artísticas: "Todo en este cuadro es de un carácter elevado y noble; es un Rafael, un Pussino, comparativamente hablando; la composición es bella y filosófica, como de un gran maestro, y los detalles preciosos, como de un artista que no supiese hacer otra cosa" (nº 86, 19 de noviembre de 1837).

La ilustración es bastante aceptable, dada la dificultad que entraña tan compleja obra. El grabador, dentro de sus límites, ha intentado reflejar el sentimiento de los diferentes personajes.

LXV. "Los peregrinos de Emaus" se reproduce al final de uno de los dos artículos que la revista publica sobre Ticiano, uno de los pintores por los que demuestra mayor admiración. Sobre esta obra concreta dice: "El cuadro que copiamos en el adjunto grabado es uno de los mejores que pintó aquel gran maestro, y se conserva en París en el museo del Louvre, se celebra mucho en él la belleza del colorido y la distribución de las luces" (nº 91, 24 de diciembre de 1837).

Lógicamente nada de lo expresado en este texto puede apreciarse en el grabado, pues ni el color ni las luces pueden reproducirse en una revista de la época que nos ocupa. Independientemente de esto, conseguir la expresión

de las figuras de un cuadro de Ticiano es prácticamente imposible.

LXVI. Greuze fue un pintor maldito en cierta manera pues su enfrentamiento con la Academia oficial le creó grandes enemistades y tuvo muchos enfrentamientos. El *Semanario Pintoresco* destaca su especial habilidad para reproducir escenas familiares, aunque no sobresaliese en el dibujo ni en el colorido. Precisamente por eso reproduce el cuadro titulado: "La madre de familia" (nº 94, 14 de enero de 1838).

La ilustración de Marquerie es buena porque consigue reflejar bastante acertadamente el movimiento de la obra de Greuze.

LXVII. El cuadro titulado: "El joven mendigo", de Murillo, es el único de un pintor español antiguo reproducido en las páginas del *Semanario Pintoresco*. La elección de esta obra en lugar de una de temática religiosa está sin duda relacionada con el artículo que lo acompaña, pues en él se subraya la capacidad del pintor para reflejar con acierto tanto los valores más elevados como las escenas de la vida común, la miseria o la suciedad (nº 92, 31 de diciembre de 1837).

Esta ilustración quiere mostrar ese otro aspecto de Murillo, mucho menos conocido por el público en general, que es el de la representación de la miseria, de la suciedad o de la enfermedad. Es imposible reproducir con fidelidad un cuadro tan complejo, pero no por ello el grabador deja de intentarlo, pues lo importante es que el público conozca la obra.

5.4. ESCULTURA

La escultura es la rama de las Bellas Artes más marginada por el *Semanario Pintoresco*. Apenas publica nada sobre la materia y, en los escasos artículos que encontramos, tampoco profundiza demasiado sobre su importancia o significado, sobre su historia o su evolución.

5.4.1. Dos escultores neoclásicos: Antonio Canova y José Álvarez.

El *Semanario Pintoresco*, aunque en ningún momento tome postura a favor de una u otra escuela, se inclina claramente hacia las formas clásicas. Quizá por eso las únicas biografías que publica son las de dos escultores neoclásicos: Antonio Canova y José Álvarez⁶². La última, no es original sino una adaptación perfectamente reconocible del texto que Eugenio de Ochoa escribió para

⁶² De éste dice Carlos Pérez Reyes que era conocido como el *Canova Español*: "Escultura. Del neoclasicismo al modernismo", *Historia del Arte Hispánico*.V. Madrid: Alhambra, 1987, p. 168.

*El Artista*⁶³.

Con la lectura de estos artículos no obtenemos demasiada información sobre la postura que adopta la publicación con respecto a la escultura. Conceptos más generales, como el arte y los artistas, son el centro de atención de estos textos, mientras los escultores en cuestión quedan relegados a un segundo término.

El ejemplo más claro es el texto sobre Antonio Canova, en el cual, antes de estudiar la figura del escultor y de su obra, el articulista hace una breve introducción en la que comenta lo que debe ser la biografía de un artista:

"La historia de un artista se compone regularmente de dos páginas de muy desigual importancia. En la primera apenas se halla otra cosa que las fechas de su nacimiento y de su muerte y el lugar donde acontecieron, las señales prematuras que dió de su talento, y tal vez las distinciones que recibió de los poderosos: la segunda página se refiere á las obras del artista, y es por consecuencia la mas brillante y la que mayor interés inspira."⁶⁴(sic)

Después aclara que el presente artículo sólo se dedicará a la primera de esas páginas, pues la otra necesitaría un tomo completo. Con ello define su concepto de lo que debe ser una biografía en una publicación periódica, y se

⁶³ Ochoa, Eugenio de: "D. José Alvarez", *El Artista*, tomo I, n.º 11, p. 121-23.

⁶⁴ "Canova", *Semanario Pintoresco Español*, n.º 96, 28 de enero de 1838, p. 444.

mantendrá fiel a ello, pues el estilo es semejante a las que ya comentamos al hablar de la pintura.

Si en el artículo citado la obra de Canova queda un poco relegada por el análisis de conceptos un tanto ambiguos, ajenos al escultor, en el que Eugenio de Ochoa escribe sobre José Álvarez prima la figura del artista, idealizado, elevado al pedestal de los genios, convertido en un ser superior, en un héroe:

"En su mérito nada hay de imaginario ni ficticio. Los que le han conocido y tratado en el comercio íntimo de la vida privada vieron en él al hombre tal cual es, y no cual suele idearle la fantasía entusiasmada, y no obstante le retratan con el colorido propio de ciertos seres privilegiados y que no es aplicable sino á ellos solos: porque el artista, bien al contrario en esto al héroe, brilla mas mirado de cerca."⁶⁵(sic)

La comparación que hace Eugenio de Ochoa del artista con el héroe se diferencia de la expuesta por el mismo autor en el artículo que publicó antes en *El Artista*. Entonces escribía:

"Y es que el mérito del artista no es un mérito de convencion, como el de los héroes; este solo brilla de lejos, siendo nada de cerca, al paso que el de aquel, es de todos los tiempos y de todas las distancias.- Muy cierto es que "nadie es héroe para su ayuda de cámara", pero el grande artista, lo parece tanto cuanto mas de cerca se le mira."⁶⁶(sic)

⁶⁵ Ochoa, Eugenio de: "D. Jose Alvarez", *Semanario Pintoresco Español*, nº 52, 26 de febrero de 1837, p. 100.

⁶⁶ Ochoa, Eugenio de: art. cit., tomo I, nº 11, p. 121.

El tratamiento que Ochoa da a la obra y la personalidad de este escultor hace que no podamos considerarlo como un neoclásico estricto y cerrado, sino como un creador que sigue las reglas clásicas aportando su talento y su genio. No olvidemos que *El Artista* se definía como una publicación romántica.

El *Semanario Pintoresco* es bien distinto de *El Artista*. Aún cuando en pintura respete la innovación costumbrista próxima a los valores románticos, en el arte en general prefiere las doctrinas clásicas. Por eso aprovecha las cualidades de Canova para criticar a la exageración romántica, resaltando las virtudes de un estilo delicado en contraposición al más violento propio de los seguidores de esa escuela:

"Dotado de un talento suave y femenino, las pasiones convulsivas, la agonía de la desesperación, las visiones espantosas, la audacia del pensamiento no se encuentran en sus obras; pero bajo su mágico y vasto dominio estaban las pasiones tiernas, los deseos vagos, las degradaciones delicadas, las ilusiones de la belleza sobrehumana, las formas llenas de gracia, de prestigio y de juventud, las creaciones sencillas, bellas, puras é ideales."⁶⁷(sic)

Aunque no existe ninguna referencia directa al romanticismo es fácilmente reconocible su crítica a esa escuela.

⁶⁷ "Canova", art. cit., p. 446.

5.4.2. Algunas obras importantes.

No suelen plantearse cuestiones políticas en los artículos del *Semanario Pintoresco*, ni siquiera indirectas, pero en el caso de la biografía de José Álvarez se hace una excepción porque su obra está relacionada con su actitud patriótica durante la Guerra de Independencia. Esta le llevó a renunciar a algún encargo de Bonaparte y una de sus esculturas representa a *Un hijo defendiendo a su padre, herido por un soldado francés*, cuya ilustración acompaña al texto de Ochoa.

Además de los dos artículos sobre Canova y Álvarez, encontramos algunas descripciones de estatuas, sin que exista un criterio unitario para la selección de esas piezas, pues pertenecen a distintas épocas, diferentes países y estilos, sin que mantengan ningún nexo común.

Sólo uno de los artículos merece una atención especial: el que se refiere a la *Estatua de Cervantes* realizada por el catalán Antonio Solá en 1835. Este texto contiene interesantes opiniones y va acompañado del dictamen del *Secretario de la Academia de San Lucas en Roma*, Salvador Bettí, que elogia tanto la la figura de Cervantes como de la estatua de Solá.

El *Semanario Pintoresco* alaba la realización técnica de la obra, aunque critica el hecho de que Cervantes esté más representado como militar que como escritor, lo cual es un error. Para fundamentar su crítica el articulista se apoya en la opinión de algunos "profesores españoles" y compara esta escultura con la de Shakespeare, Erasmo de Rotterdam, Newton o Rousseau que, a su modo de ver, reproducen con más exactitud la verdadera profesión de aquellos⁶⁸. De esta forma resalta la importancia que tienen en la sociedad el arte, la literatura y el pensamiento.

El resto de los artículos sobre esculturas concretas no tienen un gran interés. Son superficiales y están escritos sólo para acompañar a una ilustración, como en el caso de las de *Felipe IV*, *San Carlos Borromeo*, *Napoleón*, *Apoteosis del Emperador Claudio* o *El Apolo de Belvedere*, aunque sí tiene un cierto valor la opinión de la revista sobre algunas cuestiones directa o indirectamente relacionadas con el arte. Por ejemplo, en el comentario sobre la *estatua de Felipe IV* se queja del lugar en que está situada -donde pocos pueden apreciarla- y del pedestal que la soporta:

"Sensible, es, en efecto, que una obra de mérito tan insigne, y que debería campea para decoro de la poblacion en una de sus plazas, ó en la misma de la entrada del sitio del Buen-

⁶⁸ "Estatua de Cervantes", *Semanario Pintoresco Español*, nº 31, 30 de octubre de 1836, p. 251.

Retiro, se halle como desterrada en un jardín reservado donde solo puede disfrutarse rara vez su vista; así como también colocada sobre un pedestal mezquino de fábrica, que contrasta visiblemente con la suntuosidad de la estatua."⁶⁹(sic)

El pedestal de la *Estatua de Cervantes* también es objeto de crítica, tanto por su altura como por los relieves que lo decoran, realizados por Piquer. Antes se habían presentado varios proyectos: primero el de Solá, que fue rechazado, y luego el de Velázquez, que a pesar de ser aceptado necesitó varias modificaciones⁷⁰. Parece que el finalmente elegido no era del gusto del *Semanario Pintoresco*.

Los comentarios y opiniones personales son, como ya señalamos, escasos en estos artículos pero tienen un gran impacto por su sinceridad. En cuanto a los datos descriptivos están tomados de obras de especialistas como Antonio Ponz o Winkelmann, a los cuales a menudo se cita.

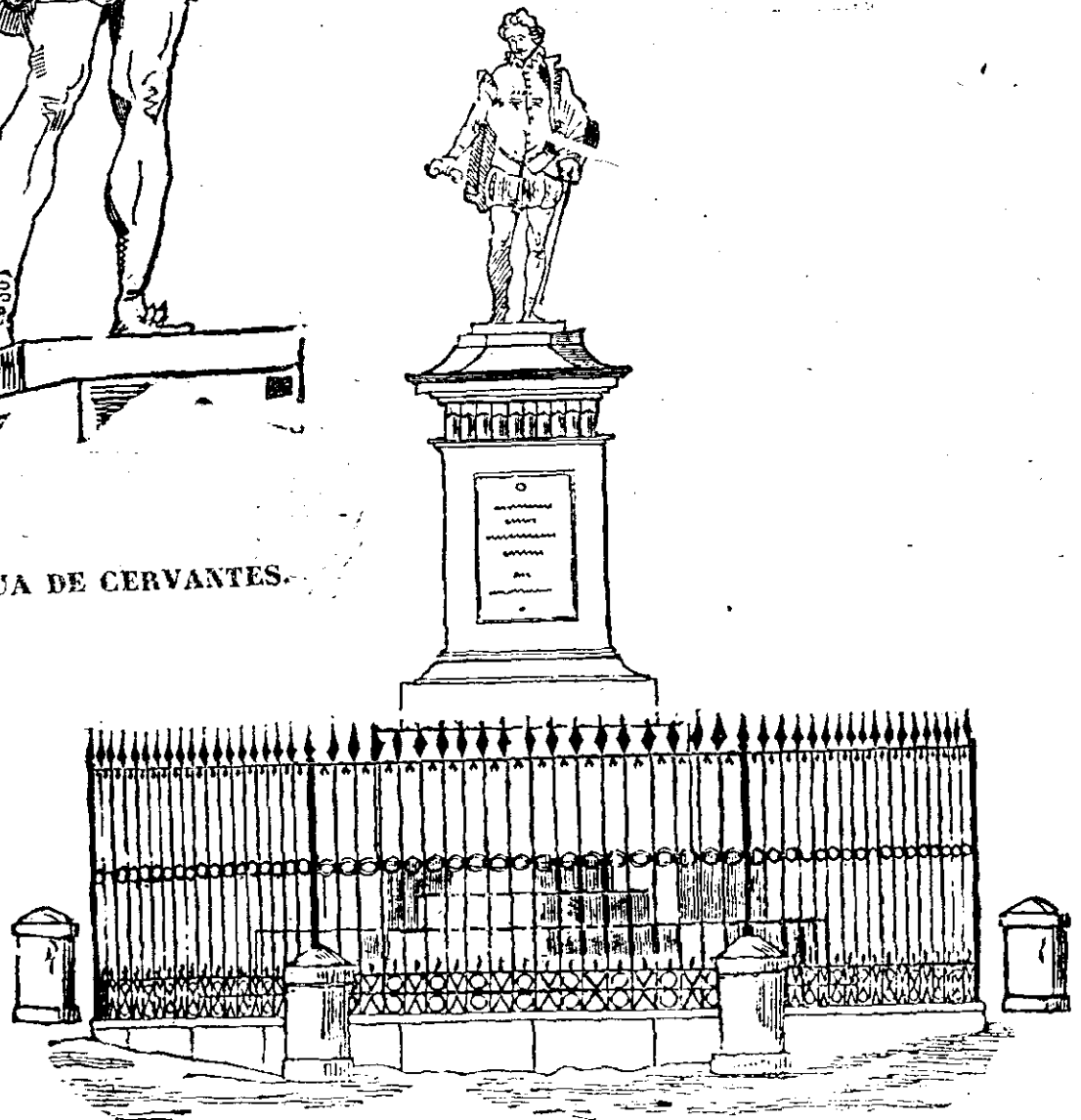
⁶⁹ "Estatua de Felipe IV", *Semanario Pintoresco Español*, nº 49, 3 de marzo de 1837, p. 74.

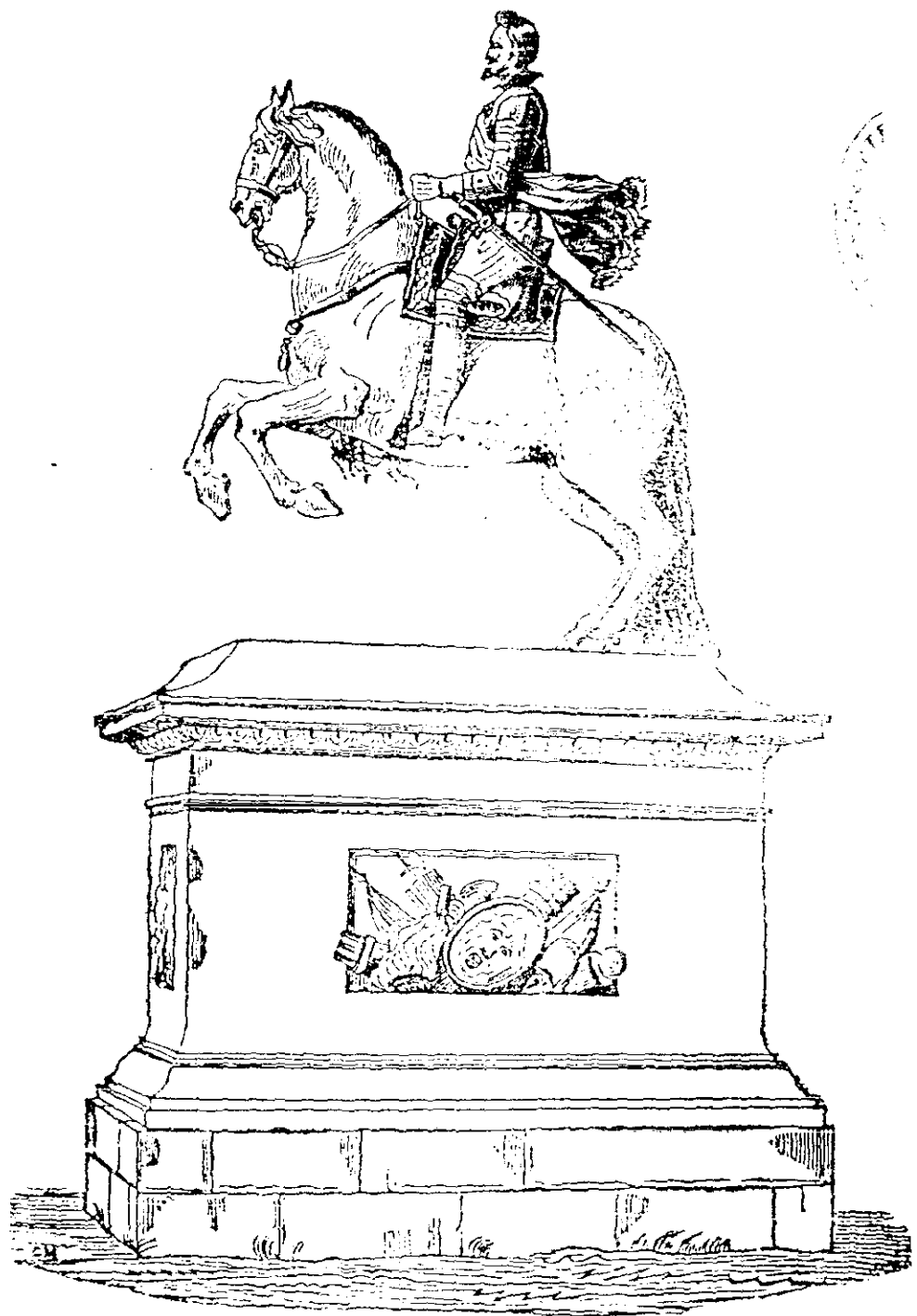
⁷⁰ "Estatua de Cervantes", Art. cit., 30 de octubre de 1836, p. 252-53.

ILUSTRACIONES:



ESTATUA DE CERVANTES.





ESTATUA DE FELIPE IV

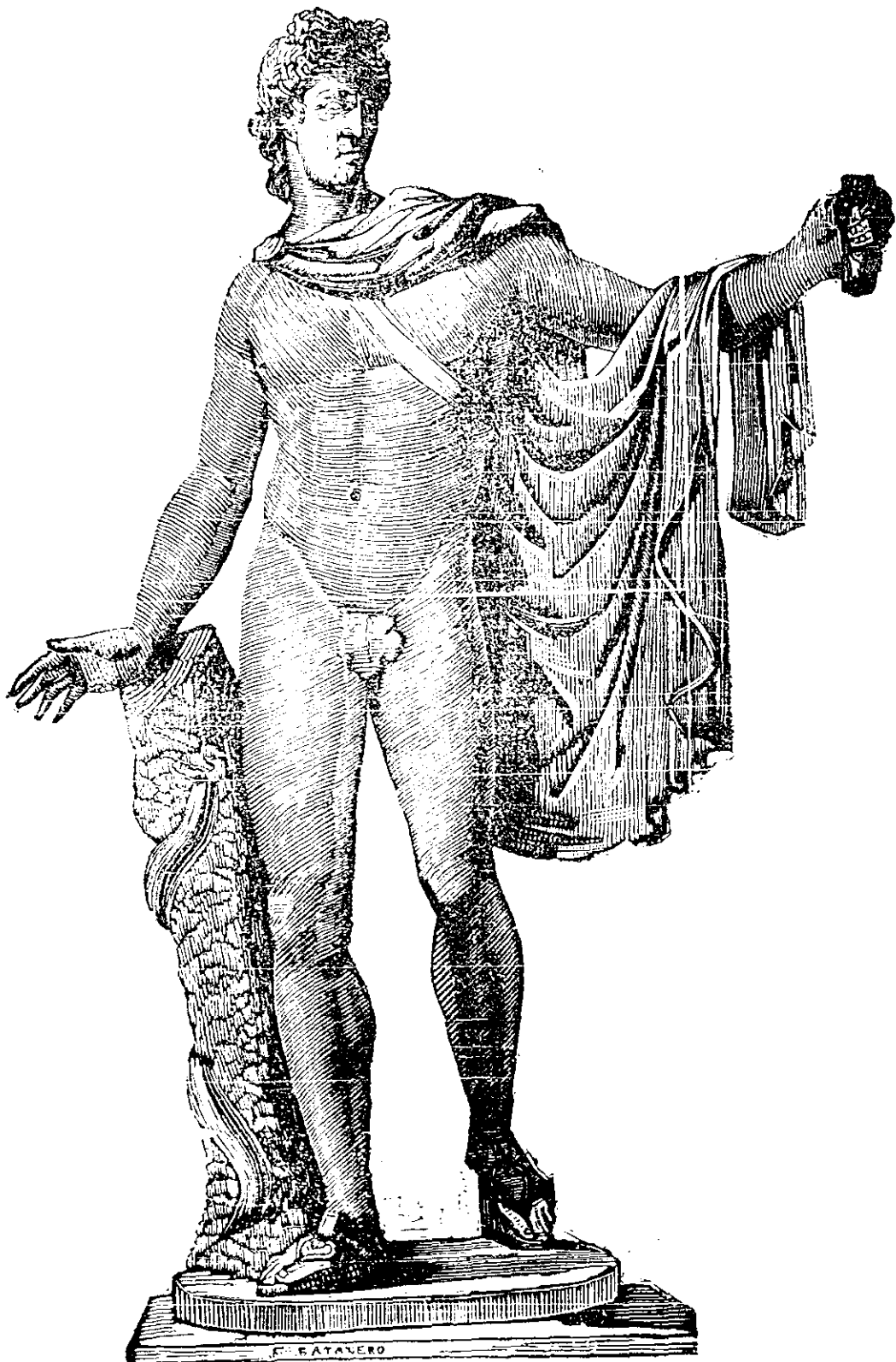
en el sitio de Buen-Retiro.



EL GRUPO DE ZARAGOZA (por D. J. Alvarez.)



APOTEOSIS DEL EMPERADOR CLAUDIO.



(EL APOLO DE BELVEDERE.)



ESTÁTUA DE NAPOLEON.

Aunque la escultura es la rama de las Bellas Artes menos representada en el *Semanario Pintoresco Español*, no por ello debemos negar su importancia desde el punto de vista de la ilustración. Esta es la revista que más obras de este género reproduce, potenciando así su valoración por parte del público.

LXVIII. La "Estatua de Cervantes", obra de Antonio Solá, tiene una gran trascendencia para el maltrecho panorama artístico español, tan escaso en este tipo de producciones. El *Semanario Pintoresco*, como otras revistas del mismo género, lo sabe y por lo tanto dedica un extenso artículo comentando las cualidades de la obra y de su autor (nº 31, 30 de octubre de 1836).

Dos grabados, uno de la figura y otro del conjunto escultórico, acompañan al artículo publicado en primera página. La primera ilustración, que encabeza el texto, parte de un dibujo bien trabajado en el que se han tenido en cuenta los pequeños detalles; la segunda cierra el texto y está basada en un dibujo apenas abocetado cuyo objetivo principal es mostrar el aspecto general de la obra.

LXIX. La "Estatua de Felipe IV", obra del escultor florentino Pedro Tacca está descrita según la versión de Antonio Ponz, además el *Semanario Pintoresco*, preocupado por la difusión del arte entre la población española, señala que lamentablemente se encuentra en un lugar donde rara vez puede disfrutarse su visión (nº 49, 3 de marzo de 1837).

El grabado, ofrece una imagen bastante correcta de la estatua, acompañada de su pedestal para que el lector pueda comprobar que se "encuentra colocada sobre un pedestal mezquino de fábrica, que contrasta visiblemente con la suntuosidad de la estatua".

LXX. "El grupo de Zaragoza", del español José Alvarez, se incluye dentro de un extenso artículo sobre el escultor, en el cual se narra su vida y se comentan algunas de sus obras más significativas, destacando siempre su gran maestría. Entre ellas destaca la que acompaña al texto, que reproduce la escena con "verdad, animación y sentimiento, y en cada una de sus perfecciones da bien a conocer la sublime filosofía y la consumada inteligencia de su dichoso autor" (nº 52, 26 de marzo de 1837).

La ilustración ocupa casi una página completa y es bastante buena, pues reproduce acertadamente los rasgos

principales de la obra, especialmente el movimiento. No obstante, tiene las limitaciones propias del dibujo y del grabado para reproducir una imagen en la que el volumen es fundamental.

LXXI. La "Apoteosis del Emperador Claudio" es un ejemplo del dominio de la imagen sobre el texto. En esta ocasión la ilustración va acompañada de una pequeña información en la cual se cuenta brevemente su historia y se comentan sus restauraciones (nº 59, 14 de mayo de 1837).

El grabado, que ocupa una primera página completa, representa con acierto el conjunto de la obra, pero apenas resalta su volumen.

LXXII. "El Apolo de Belvedere" tiene también más importancia por la imagen misma que por el breve texto que la acompaña, basado en la descripción que hizo de la estatua el historiador del arte clásico Winckelmann (nº 115, 1 de junio de 1838).

El grabado no representa con demasiado acierto el volumen de la obra, ni los rasgos físicos del personaje, resultando excesivamente plano y poco definido.

LXXIII. Para la adjudicación de la "Estatua de Napoleón" destinada a coronar la columna de la Vendôme se abrió un concurso público y el ganador fue Scurre, autor de la que el *Semanario Pintoresco* reproduce. En ella se representa a Napoleón tal cual era, según el articulista, "con su aire propio y peculiar, la forma de su sombrero y de todo su traje , y sus gustos y actitudes particulares, de manera que el pueblo que mirase la estatua en lo alto de la columna exclamara involuntariamente: ¡El es!" (nº 110, 6 de mayo de 1838).

La ilustración ocupa prácticamente toda la primera página del numero correspondiente y en ella Ortega ha conseguido reflejar con cierta exactitud la esencia de la obra.

5.5. CRITICA DE LAS EXPOSICIONES PUBLICAS

La Exposición de la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* es mucho más que un acontecimiento artístico y cultural en el Madrid de la época, es también un acontecimiento social y de ello es muy consciente el director del *Semanario Pintoresco Español*. Por eso entre sus *Escenas matritenses* encontramos un interesante y puntilloso artículo escrito en un tono satírico, en el cual se burla tanto de críticos y artistas como del público en general⁷¹. De él reproducimos uno de los fragmentos más significativos:

"Ese corro que ven Vds. ahí á la izquierda, de figuras llenas de vida y espresion, es el circuito inteligente; el mismo que distribuye y niega las reputaciones artísticas. Compónese de maestros jubilados del arte, y antiguos aficionados que acostumbraban á ir con Goya á los toros, y por consecuencia son muy conocedores en pintura: gente vetusta y poco pintoresca en sus personas, malos contornos, peor espresion, y rematado colorido, como que el que menos cuenta seis decenas debajo del peluquin. Si pudiéramos escuchar lo que parecen decir, verian Vds. como luego sacaban la conversacion de Roma y de Bolonia, adonde fueron, y de donde volvieron hechos unos Rafaeles (vamos al decir) y llenas las cabezas de Marco Antonios y Cleopatra, y Danaes y

⁷¹ El Curioso Parlante: "Costumbres de Madrid. La exposicion de pinturas", *Semanario Pintoresco Español*, 30 de septiembre de 1838, p. 720-722.

Mercurios, y Rómulos y Corianos; con aquellas caras y aposturas de dolor artístico, y de amor o de alegría arreglados á escasa romana; aquellos pliegues cuidadosos como los de sobrepelliz cardenalicia; aquellos cielos en que no es facil averiguar qué hora es; aquellos muslos, aquellos brazos cortorneados y puestos allí de intento como diciendo "miradme"; aquel colorido arreglado á receta, y en que no se atreveria á entrar una dracma ni de menos ni de mas; aquella accion, en fin, tan única é indivisible como la república francesa."⁷²(sic)

5.5.1. Entre el interés, la decepción y la inseguridad.

Independientemente de este crítico texto de Ramón de Mesonero Romanos, el *Semanario Pintoresco* realiza un importante seguimiento del arte de la época mediante sus críticas de las Exposiciones que se celebran en Madrid, tanto en la *Academia de San Fernando* como en el *Liceo Artístico y Literario*. Su objetivo es promocionar a los jóvenes artistas y ofrecer al público amplia información sobre el arte contemporáneo español.

Hemos comentado ya en diversas ocasiones lo reacio que el *Semanario Pintoresco* se muestra a la hora de asimilar las nuevas tendencias estéticas. Sin embargo, en el caso de las obras presentadas en las Exposiciones públicas

⁷² Ibidem, p. 721.

observamos una gran tolerancia y una clara intención de objetividad a la hora de juzgar el trabajo de los artistas.

El *Semanario Pintoresco* nunca olvida comentar las Exposiciones que celebra anualmente la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, aunque el ímpetu con que empieza su crítica en 1836 se va apagando con el tiempo, llegando en 1839 a una cierta apatía.

En 1836 el *Semanario Pintoresco* reconocía que la situación política española no favorecía al arte, pero se proponía hablar ampliamente sobre la exposición, en 1837 lamentaba que este importante acontecimiento no fuese lo que en otras ciudades de Europa, en 1838 elogiaba a los artistas que en medio de las dificultades seguían luchando y llegado 1839 parece que no va a publicar nada al respecto. Ese año el artículo aparece muy tarde y apenas contiene comentarios sobre la exposición, mientras justifica su retraso por la imposibilidad de encontrar especialistas que escribiesen al respecto:

"Nuestro propósito era presentar en las columnas del *Semanario* un análisis razonado de las obras expuestas, escrito con aquella imparcialidad y buena fé que siempre han distinguido a nuestra publicación. Para ello habíamos contado (por no creer suficiente nuestro escaso conocimiento de esta delicada materia) con el auxilio de amigos y colaboradores artistas, que pudiendo entrar de lleno en la cuestión, dijese en ella alguna cosa mas que los varios artículos de

aficionados insertos en los periódicos (...)." ⁷³(sic)

Esa búsqueda de especialistas refleja una cierta modestia del *Semanario Pintoresco* a la hora de juzgar las exposiciones, pues constantemente se refiere a que otros "más entendidos" deberían dar su opinión. Por ejemplo, en 1838 comenta al principio del artículo:

"El número de las obras en ella presentadas y su mérito respectivo, merecía bien que pluma inteligente é imparcial consagrara sus trabajos á una analisis detenida; mas desgraciadamente la delicadeza ó la modestia artística aparta de esta tarea á los que verdaderamente podrian dar su voto respetable en la materia, dejándonos emitir el nuestro á los que sin mas prendas de acierto que algun tanto de criterio ó de aficion, estamos muy expuestos á equivocarnos y á realizar ó deprimir tal vez indebidamente los concienzudos trabajos de un artista." ⁷⁴(sic)

Observamos una cierta obsesión por esta cuestión, pues al final del mismo artículo vuelve sobre ello:

"Terminaremos en fin este artículo protestando de nuevo nuestra imparcialidad y escasos conocimientos en la materia, á la cual sin embargo hemos dedicado estas líneas para cumplir nuestro compromiso con el público, y con nuestra inclinacion á hablar de las cosas en que se halle interesado el honor nacional." ⁷⁵(sic)

⁷³ "Bellas Artes. Exposicion de Pinturas en 1839", *Semanario Pintoresco Español*, nº 50, 15 de diciembre de 1839, p. 394.

⁷⁴ "Academia de Nobles Artes. Exposicion de 1838", *Semanario Pintoresco Español*, nº 135, 28 de octubre de 1838, p. 753.

⁷⁵ Ibidem, p. 755.

Pero ¿por qué resulta tan difícil para el *Semanario Pintoresco* encontrar quien escriba sobre esa exposición?, ¿por qué, año tras año, parece buscar especialistas, artistas o teóricos, capaces de realizar una crítica objetiva de lo que es un gran acontecimiento cultural en el Madrid de entonces?. La misma revista intenta aclararlo en el artículo que publica en 1839, ese que aparece con un gran retraso y sin realizar un exhaustivo estudio de las obras expuestas en la *Academia*, como es su costumbre:

"(...)quizás también contribuyera á ello la dura necesidad de haber de ejercer una crítica templada respecto de algunas de las obras analizadas. Esta, desgraciadamente, no está desenvuelta ni tolerada en nuestro país, donde no basta elogiar racionalmente, es preciso elogiar siempre y con exageración."⁷⁶(sic)

No obstante, esta opinión se contradice con la que la misma publicación había expuesto el año anterior. Entonces su problema parecía estar vinculado a los excesivos elogios que otorgaba a algunos artistas y obras concretas, lo que provocó la crítica de algún experto que acusaba al *Semanario Pintoresco* de candidez. De ello se defiende diciendo:

"A este le diremos, que estos elogios no pueden ser absolutos, y si sinceramente relativos respecto al abandono, y mal gusto á que habían llegado entre nosotros las bellas artes, y de

⁷⁶ "Bellas Artes. Exposición de pinturas de 1839", art. cit., 15 de diciembre de 1839, p. 394.

que afortunadamente parecen querer despertar."⁷⁷(sic)

Creemos que la inseguridad del *Semanario Pintoresco*, la búsqueda de especialistas, el excusarse constantemente por sus escasos conocimientos en la materia, tiene su origen en las críticas que recibió por sus comentarios sobre los cuadros expuestos y sus autores. Algunas debieron herirle profundamente, como la referente al pintor Gutiérrez, de la cual se defiende en una nota que incluye al final de uno de sus artículos sobre la exposición en 1837 y que reproducimos íntegramente:

"NOTA: *El sistema adoptado en nuestro Semanario Pintoresco, y el carácter especial de esta publicacion nos vedan el dar lugar á la polémica de cualquier linage que sea: por eso no insertamos el comunicado que se nos ha dirigido elogiando al Sr. Gutierrez, y contra nuestro artículo del núm. 84 relativo á la exposicion de pinturas. Sin embargo, diremos al articulista, que nuestra crítica podrá ser equivocada, pero nunca ofensiva; que el hallar algun defecto en un cuadro no es injuriar á su autor; ni suponer que no haya hecho y pueda hacer otros mucho mejores; que somos muy afectos á la antigua escuela sevillana, y no quisimos acusarla de mal dibujo y colorido, sino insinuar que tal vez el Sr. Gutierrez llevado de su deseo de la imitacion (la cual bien dirigida es el camino de la perfeccion) habia sujetado en demasía sus naturales disposiciones, incurriendo en tal cual incorreccion de dibujo, en tal cual incongruencia del colorido. Mayores esplicaciones, lo repetimos, no nos parecen propias de este lugar.*"⁷⁸(sic)

⁷⁷ "Academia de Nobles Artes. Exposicion de 1838", art. cit., 28 de octubre de 1839, p. 755.

⁷⁸ "Exposicion de pinturas", *Semanario Pintoresco Español*, nº 85, 12 de noviembre de 1837, p. 352.

Unas veces por elogiar demasiado, otras por ser excesivamente crítico, el *Semanario Pintoresco* necesita excusarse constantemente ante los especialistas por las opiniones emitidas. Lógicamente llegó un momento en que se sintió incapaz de continuar con la labor que se había impuesto en 1836, cuando inició sus comentarios sobre las Exposiciones públicas.

Pero ¿qué es o debe ser la crítica de arte en España para el *Semanario Pintoresco*?. Según sus propias palabras, la crítica de arte en España debería tener características muy distintas de las que tiene en ese momento, pues debe basarse en la opinión de verdaderos entendidos y de publicaciones especializadas influyentes. Pero tampoco las Exposiciones son lo que en otros países.

Las Exposiciones de la *Academia*, al contrario de lo que ocurre en otros lugares, no tienen gran trascendencia, y los pintores saben que sus obras no van a recibir la crítica de periódicos verdaderamente acreditados y leídos, ni van a tener una influencia significativa en el público⁷⁹.

Como ya hemos comentado en otras ocasiones, el *Semanario Pintoresco* considera que los problemas políticos de la

⁷⁹ "Exposicion de pinturas," *Semanario Pintoresco Español*, nº 81, 15 de octubre de 1837, p. 319-320.

España de esos años repercuten negativamente en las Bellas Artes, pues éstas "solo crecen a la sombra de la paz y del reposo"⁸⁰. El público, lógicamente, está pendiente de los temas de actualidad política y sólo momentáneamente fija su atención en las Exposiciones.

5.5.2. Los artistas jóvenes: una promesa de futuro.

Los artistas también se ven influídos por todos los factores antes mencionados. Ellos siguen luchando por salir adelante, por trabajar, y la revista valora su esfuerzo, aunque cree que la penosa situación económica influye negativamente en su obra⁸¹. Este planteamiento muestra de nuevo la concepción práctica y burguesa del *Semanario Pintoresco*, aplicando también al arte su ideología. Para él, el artista no es un ser etéreo que vive únicamente de la inspiración, es también parte de una sociedad en la que la economía tiene una importancia trascendental.

En cuanto al talento de esos jóvenes que empiezan a

⁸⁰ "Exposición de 1836", *Semanario Pintoresco Español*, nº 28, 9 de octubre de 1836, p. 225.

⁸¹ "Exposición de 1836", *Semanario Pintoresco Español*, nº 28, 9 de octubre de 1836, p. 227.

despuntar en el panorama artístico parecen no existir dudas, aunque todavía son algo inmaduros, a juzgar por el comentario que hace al respecto:

"(...) puede decirse que si no tenemos muchos excelentes pintores, no es comparativamente escaso el número de los jóvenes que dan muestras de su ardiente amor al arte, y esperanzas de que siguiendo el buen camino comenzado, llegarán á inmortalizar su nombre dando brillo y esplendor á su país y á la época en que florecieron."⁸²(sic)

Según este comentario, los pintores españoles son sólo una promesa de futuro. Sin embargo, el *Semanario Pintoresco* elogia muchas de las obras que esos mismos artistas exponen en la *Academia*, lo cual parece un tanto contradictorio.

En realidad no se cuestiona el talento de los artistas españoles, ni tampoco sus conocimientos. El problema es que en estas Exposiciones no se presentan grandes obras que reflejen el genio de sus creadores, o sea, cuadros "históricos" o "fabulosos", según el *Semanario Pintoresco*, mientras los pintores deben dedicarse a temas secundarios, como el retrato y la copia, con el único fin de obtener las ganancias económicas necesarias para sobrevivir⁸³.

⁸² "Exposición de pinturas", *Semanario Pintoresco Español*, nº 85, 12 de noviembre de 1837, p. 352.

⁸³ "Exposición de 1836", art. cit., 9 de octubre de 1836, p. 225.

5.5.3. La pasión por Genaro Pérez Villaamil.

Si el *Semanario Pintoresco* siente una clara animadversión por el romanticismo literario y teatral, se muestra tremendamente tolerante con el romanticismo pictórico. De hecho su pintor favorito es Genaro Pérez Villaamil, uno de los escasos representantes del romanticismo español, aunque ciertamente moderado.

A Villaamil dedica más espacio que a ningún otro pintor en los comentarios sobre las Exposiciones públicas, concediéndole innumerables elogios desde su primera crítica en 1836, cuando afirmaba que:

"El profesor que se hace mas notable en esta esposicion, tanto por la cantidad de cuadros que ha presentado, cuanto por la originalidad é importancia de los asuntos que trata, es el Sr. *Villa-amil*; por cuya asombrosa fecundidad y la manera ingeniosa y pintoresca de describir obgetos nacionales, no dudamos apellidarle el *Scribe* de nuestros pintores."⁸⁴(sic)

No podemos ignorar las semejanzas que existen entre la obra de Villaamil y la del *Semanario Pintoresco* de Mesonero Romanos en cuanto a difusión de los monumentos españoles se refiere, por eso el crítico resalta el gran esfuerzo realizado por el pintor para llevar al lienzo los paisajes y monumentos españoles:

⁸⁴ Ibidem.

"No concluiremos este párrafo sin tributar al Señor Villa-amil el testimonio de aprecio que merece por su extraordinaria laboriosidad, y el patriótico celo con que sin estímulo ni protección alguna, trabaja incansablemente en trasladar nuestras riquezas naturales y artísticas, visitando á su costa los pueblos que las contienen aun con el triste convencimiento de no tener otra recompensa que el aprecio de las personas inteligentes y amantes del país."⁸⁵(sic)

Su admiración por Villaamil llega a tal extremo que le otorga el título de primer paisajista de España. Considera que no tiene rival en su género y que lo único que debe hacer cada año es superarse a sí mismo⁸⁶. Además lo defiende de las críticas adversas, reproduciendo un cuadro suyo y acompañándolo de un texto harto elogioso:

"El celaje de este país ha parecido mejor que otros del mismo pincel, á quien se tacha de dejarse llevar en este punto mas de las propias inspiraciones que de la observacion de la naturaleza, y el estar los términos perfectamente marcados desde el primero hasta lontananza por una acertada gradacion de tintas, presenta un ambiente muy natural, y realza el vigoroso colorido de las reses."⁸⁷(sic)

En el texto sobre la Exposición del *Liceo Artístico y Literario* este pintor ocupa más del 25% del artículo publicado por el *Semanario Pintoresco*. Recibe grandes felicitaciones por la variedad y mérito de su obra, y por

⁸⁵ Ibidem, p. 226.

⁸⁶ "Exposicion de Pinturas", art. cit., p. 320.

⁸⁷ "Exposicion de pinturas", *Semanario Pintoresco Español*, nº 84, 5 de noviembre de 1837, p. 343.

el gran conocimiento que tiene del arte. El articulista intenta profundizar en el significado de sus cuadros y elige uno de ellos, titulado *Un acuartelamiento*, para explicar al público su "filosofía":

"El autor ha figurado la escena en un rico monumento gótico, compuesto de varios fragmentos de San Juan de los reyes de Toledo y de otros edificios notables de la edad media, los cuales destruidos en parte por el tiempo, y en parte por la atrevida mano del hombre, vienen á servir de refugio á multitud de soldados (...), y utilizan los restos venerables de aquellas ruinas para su momentánea necesidad: ¡lección terrible y filosófica que enseña á las artes víctimas de los furores de la guerra, y las sublimes tradiciones de un pueblo atacadas por el terrible fanatismo de la impiedad."⁸⁸(sic)

Pero la admiración y el respeto que el *Semanario Pintoresco* siente por Villaamil, no le impide criticar algunos pequeños defectos del pintor, sobre todo cuando éstos ya han sido corregidos:

"La emigración (...) es en extremo interesante por la variada animación de los grupos de paisanos y el efecto natural y armonioso del conjunto: debiendo notar así en este como en los demás cuadros últimos de este profesor, que afortunadamente parece hallarse olvidado de aquellos tonos morados, á que antes mostraba tanta predilección, y que justamente le criticaban los inteligentes."⁸⁹(sic)

De esta forma la calidad de la obra de Villaamil queda siempre a salvo y su talento es mayor porque sabe

⁸⁸ "Exposición del Liceo", *Semanario Pintoresco Español*, nº 100, 25 de febrero de 1838, p. 478.

⁸⁹ Ibidem.

reconocer los errores y rectificar.

5.5.4. Federico de Madrazo y Carlos Luis Ribera: un éxito más allá de las fronteras españolas.

Federico de Madrazo es uno de los pintores a los que el *Semanario Pintoresco* dedica especial atención, exaltando las cualidades de su obra y defendiéndolo de las críticas adversas. Para demostrar su importancia no sólo en España sino a nivel internacional, publica un artículo en el que comenta sus éxitos en París, acompañándolo de la reproducción del cuadro que presentó en la citada exposición. El siguiente fragmento de ese artículo nos da idea del entusiasmo que la publicación demuestra por el que fuera uno de los fundadores de *El Artista* y uno de los pintores más notables de la época:

"El Sr. de Madrazo, que, á pesar de su calidad de extranjero, desfavorable por mas que digan, en la capital de la culta Francia, logró en la esposicion última la medalla de oro, hizo formar tan ventajosa idea de su habilidad á los profesores franceses, que el gobierno, le encargó un cuadro para colocarlo en la sala de *las cruzadas*, una de las nuevas que se estan preparando en el suntuoso museo de Versailles. Representaba este cuadro "La coronacion de Gedofredo Bouillon como rey de Jerusalem" y sin embargo de haber tenido que acomodar su composicion á medidas dadas y poco ventajosas al asunto, fué aquella tan feliz, que obtuvo general aceptacion. Alentado por este triunfo, resolvió pintar un cuadro de tamaño semicolosal

para la esposicion de este año, tomando tambien el asunto de las tradiciones de las cruzadas recogidas por Michaud, y eligiendo por héroe á Godofredo de Bouillon."⁹⁰(sic)

Ya vimos en su momento que el *Semanario Pintoresco* no aprecia mucho el género del retrato, considerando que es secundario y sirve solamente para que los artistas puedan conseguir una cierta estabilidad económica. En el caso de *Federico de Madrazo* parece que hace una excepción, pues elogia mucho sus retratos, resaltando de ellos el parecido con el modelo y la "brillantez", al tiempo que defiende al pintor de quienes le atacan por ella y apoyándole sin condiciones:

"De esta última circunstancia toman algunos ocasion para mostrarse severos con el Señor Madrazo, y preguntan ¿si no es demasiado ese, por llamarle así, *romanticismo* de su paleta? ¿Si es oportuno dar á todos los objetos, aun los mas toscos, esa transparencia, ese brillo nacarado tan ageno a la naturaleza? Nosotros sin responder á estas preguntas, nos confesamos seducidos por ese defecto, y nos inclinamos á creer que es de los mas perdonables."⁹¹(sic)

Carlos Luis Ribera es otro de los artistas que ha conseguido exponer sus obras en París, aunque a él no le concede el *Semanario Pintoresco* ni el mismo espacio ni los mismos elogios que a Federico de Madrazo. Sólo

⁹⁰ Cueto, Lepoldo Augusto de: "Bellas Artes. Exposicion de Paris en 1839", *Semanario Pintoresco Español*, nº 20, 19 de mayo de 1839, p. 154.

⁹¹ "Exposicion de pinturas", art. cit., 5 de noviembre de 1837, p. 344.

publica unas líneas sobre el retrato de la reina que presenta en 1836, del que destaca su parecido con el modelo original⁹² y vuelve a hablar de él brevemente en el artículo sobre la exposición de París de 1839. Pero en este caso la obra del antiguo editor de *El Artista* absorbe casi todo el texto firmado por Leopoldo Augusto Cueto, cuyas preferencias quedan claras, aunque reconoce las cualidades artísticas de Ribera.

Cueto piensa que el cuadro de Ribera representando a *D. Rodrigo Calderon en el acto de ser conducido al suplicio*, es una obra con armonía en la composición, destacando la acertada distribución de las luces y los tonos, comparable con lo mejor de la escuela holandesa. Sin embargo, el titulado *Un niño Jesus adorado por la Virgen y dos ángeles* no es totalmente de su agrado por su inclinación al "metodo alemán":

"Un niño Jesus adorado por la Virgen y dos ángeles, es de un género distinto y nuevamente adoptado por el Sr. Rivera. Hay en él correccion de dibujo y detalles de sumo primor y delicadeza; pero estimamos demasiado a su autor para no confesar que sentiríamos verle emplear en todas sus obras el método aleman que ahora ha ensayado, pues aunque puro y correcto, nos parece sobrado frio, y aplicable cuando mas á ciertos asuntos religiosos."⁹³(sic)

⁹² "Exposicion de 1836", art. cit., 9 de octubre de 1836, p. 225.

⁹³ Cueto, Leopoldo Augusto de: art. cit., 19 de mayo de 1839, p. 154.

5.5.5. Otros pintores.

Esquivel, Elbo, Gutiérrez, Abrial, Weis, Alenza y otros muchos, intentan también hacerse un hueco en el mundillo artístico de la época con las obras que presentan en estas Exposiciones y el *Semanario Pintoresco* no los olvida, comentando en sus artículos las virtudes y defectos de sus cuadros.

Esquivel, pintor y escritor, aparece por primera vez en las críticas de esta publicación en 1837. Ese año el articulista elogia los grandes progresos de este artista en el dibujo, gracias al estudio y copia del natural y a su gran imaginación⁹⁴.

Otros pintores no tienen tanta suerte como Esquivel y reciben, como suele decirse, "una de cal y otra de arena" en las críticas de la revista. Este es, por ejemplo, el caso de Elbo, de quien el articulista dice que tiene "muchoa verdad y corrección del dibujo" en los cuadros que representan un *majo* y un *picador*, mientras su estilo es "gracioso aunque algo frío"⁹⁵. Cuando se comparan los paisajes de Elbo con los de Villaamil empeora todavía más

⁹⁴ "Exposición de pinturas", art. cit., 12 de noviembre de 1837, p. 352.

⁹⁵ "Exposición de 1836", art. cit., 9 de octubre de 1836, p. 226.

la visión que ofrece el *Semanario Pintoresco* de este pintor, pues queda casi como un aprendiz con algunos méritos:

"(...) el Sr. Elbo ha presentado una vista de la Muñoza, con otra torada, que manifiesta bien la diferencia del estilo entre ambos pintores. El colorido del último⁹⁶ no es á nuestro parecer el verdadero, pero en cambio, no ha faltado persona inteligente que nos ha encomiado el dibujo estudiado y correcto, y hecho notar los adelantos de este jóven artista."⁹⁷(sic)

Sin embargo, con el paso del tiempo la opinión de la revista sobre Elbo cambia considerablemente. En la crítica de la Exposición del *Liceo Artístico y Literario* en 1838 todo son elogios para los cuadros presentados por el pintor, destacando sobre todo su "exactitud, originalidad y chiste de su composicion"⁹⁸, además de su corrección de dibujo y su color natural.

Una crítica que crea polémica es la que el *Semanario Pintoresco* realiza sobre el cuadro de José Gutiérrez titulado *La Caridad*. La publicación recibe algún comunicado protestando por sus comentarios y, como señalamos anteriormente, se siente obligada a publicar una nota aclaratoria justificando sus opiniones. Pero,

⁹⁶ José Elbo

⁹⁷ "Exposicion de pinturas", art. cit., 5 de noviembre de 1837, p. 343.

⁹⁸ "Exposicion del Liceo", art. cit., 25 de febrero de 1838, p. 478.

¿qué decía exactamente para que algunos pudiesen sentir que estaba ofendiendo al pintor?, creemos que nada excesivamente fuerte:

"Un cuadro del Sr. Gutierrez representando á la Caridad ha sido mas celebrado por el pensamiento ó idealismo de la invencion y composicion, que por su dibujo y colorido: muchos han creido que el artista ha descuidado este punto por su principal deseo de imitar á los buenos pintores de la escuela sevillana."⁹⁹(sic)

Curiosamente un año después esta misma publicación escribe sobre las virtudes de los cuadros presentados por Gutiérrez en la Exposición de la *Academia*, resaltando el colorido armonioso de sus retratos -que compara con el de Murillo- y la riqueza de los accesorios¹⁰⁰. Pero va más allá todavía en la crítica sobre la Exposición del *Liceo Artístico y Literario*, al comentar que *La Caridad*, esa misma obra que no le gustó del todo anteriormente, es un cuadro "bellísimo"¹⁰¹.

Generalmente en el *Semanario Pintoresco* no encontramos referencias a otras publicaciones periódicas, aunque en una ocasión defiende a un pintor de la mala crítica que ha recibido en *La Gaceta*. Se trata de José Abrial, a

⁹⁹ "Exposicion de pinturas", art. cit., 5 de noviembre de 1837, p. 343-344.

¹⁰⁰ "Academia de Nobles Artes. Exposicion de 1838", art. cit., 28 de octubre de 1838, p. 753.

¹⁰¹ "Exposicion del Liceo", art. cit., 25 de febrero de 1838, p. 478.

quien considera un aventajado paisajista y perspectivista:

"Injusta es la crítica que de este último hemos leído en la Gaceta, porque además de no haber inconveniente alguno en que un pintor traslade alguna vez al lienzo los conceptos de su imaginación, el cuadro de que tratamos ha sido, por decirlo así, de circunstancias, como pintado por el Sr. Abrial para ser recibido Académico de mérito, con sujeción al programa ó proposición concebida en estos materiales términos: "*Representar desde un jardín la escalera que conduce á una galería*". Era, pues, forzoso que hubiese galería, escalera y jardín (...)." ¹⁰²(sic)

Esta defensa de Abrial no significa una adhesión incondicional a la producción del pintor. Un año antes el propio *Semanario Pintoresco* criticaba algunos aspectos de la obra de este artista, especialmente la excesiva brillantez en las luces de sus vistas de Madrid ¹⁰³.

Otros pintores jóvenes a los que en algún momento nombra el articulista son Ferrán, Alenza o Weis -una de las pocas mujeres que presentan cuadros en estas Exposiciones-, aunque no les dedica excesivo espacio.

¹⁰² "Exposición de pinturas", art. cit., 5 de noviembre de 1837, p. 344.

¹⁰³ "Exposición de 1836", art. cit., 9 de octubre de 1836, p. 226.

5.5.6. Los pintores consagrados.

Hemos visto hasta aquí como el *Semanario Pintoresco* otorga un gran protagonismo a los jóvenes pintores, influidos en cierta manera, por las ideas románticas. Los pintores ya consagrados y más próximos al neoclasicismo, como José de Madrazo y Vicente López, también reciben la atención de esta publicación, aunque no podemos negar que los comentarios sobre sus cuadros son mucho más fríos que los otorgados a los más jóvenes, aunque casi siempre elogiosos.

De Vicente López señala algunas virtudes, pero en ningún momento hay un reconocimiento absoluto de la perfección de la obra del pintor de cámara, al contrario, el crítico encuentra en ella algunos defectos. Por ejemplo, al hablar de los retratos que presenta en la Exposición de 1836 afirma que algunos no tienen demasiado parecido con el modelo, aunque ello no impide que la valoración general sea positiva:

"En todos ellos se reconoce el estilo brillante, el grato colorido y la corrección del dibujo que tanto recomiendan á este célebre profesor."¹⁰⁴(sic)

¹⁰⁴ "Exposición de 1836", art. cit., 9 de octubre de 1836, p. 225.

Un año después, un retrato del mismo pintor, el de Martín Fernández Navarrete, es considerado por el *Semanario Pintoresco* como una de las mejores obras de la Exposición¹⁰⁵. Además, en esta ocasión, el espacio asignado a Vicente López y su obra es mucho más extenso, aunque gran parte del texto reproduce -citando la fuente- el artículo firmado por Juan Nicasio Gallego y publicado en *El Artista*¹⁰⁶. En él, el autor comenta la costumbre del pintor de recargar excesivamente sus retratos con accesorios, algo contrario a la tradición de la escuela española, pero queda excusado porque esos elementos están incluídos con tal maestría que no repercuten en el tema principal, o sea, en el modelo retratado.

José de Madrazo sólo es objeto de comentario en una ocasión, con motivo de la Exposición de 1838. A ella presenta un cuadro titulado *Asalto de Monte frío por el Gran Capitan*, y el *Semanario Pintoresco*, tan ávido de cuadros históricos, lo celebra con entusiasmo:

"El artista ha elegido un asunto verdaderamente grande, de composicion histórica, eleccion tan digna de elogio como rara en un país á donde no se encargan por el gobierno ni por los particulares obras de esta especie."¹⁰⁷(sic)

¹⁰⁵ "Exposicion de pinturas", art. cit., 15 de octubre de 1837, p. 320.

¹⁰⁶ Nicasio Gallego, Juan: "Galeria de Ingenios Contemporaneos. Don Vicente Lopez", *El Artista*, tomo II, nº 24, p. 278-280.

¹⁰⁷ "Academia de Nobles Artes. Exposicion de 1838", art. cit., 28 de octubre de 1838, p. 753.

Rafael Tejeo es igualmente elogiado por sus grandes cuadros de composición: *La lucha de Hércules y Anteo* y *Diana sorprendida en el baño por Acteon*, presentados ambos en la Exposición de 1836. Del primero alaba "la severidad de un estilo clásico y nada exagerado", considerándolo "el objeto más importante de la exposición"; el segundo, sin embargo, no es recibido con tanto entusiasmo, pues si bien ofrece un "bello paisaje" este resulta "frío en sus primeros términos"¹⁰⁸.

Tejeo recibe de nuevo los elogios del *Semanario Pintoresco* por una obra muy distinta de las anteriores, la titulada: *un retrato a caballo*. Esta fue presentada en 1838 y causó tanto impacto en el crítico que se atreve, incluso, a comparar a su autor con Velázquez:

"La estampa del caballo en la difícil suerte en que se halla colocada, y su excelente dibujo ejecutado con gran resolución y franqueza son cosas que sin querer recuerdan generalmente al gran Velazquez. El fondo del cuadro, al mismo tiempo que luminoso y verdadero, está armonizado y entonado con maestría, y la figura del jinete bien dibujada y conservando una perfecta semejanza."¹⁰⁹(sic)

¹⁰⁸ "Exposición de 1836", art. cit., 9 de octubre de 1836, p. 226.

¹⁰⁹ "Academia de Nobles Artes. Exposición de 1838", art. cit., 28 de octubre de 1838, p. 753.

5.5.7. La obra pictórica de la Regente.

Un caso excepcional entre los pintores contemporáneos que cuelgan sus cuadros en las Exposiciones públicas es el de la Regente. Como ya vimos al comentar *El Artista*, María Cristina presenta sus cuadros en algunas de las Exposiciones celebradas en la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, y la prensa especializada no puede ignorar tan insigne hecho.

Si la publicación que dirigían Ochoa y Madrazo le dió una gran importancia a la obra de María Cristina, sin duda con el fin de conseguir que ésta apoyase y fomentase las empresas artísticas del momento, el *Semanario Pintoresco* es más comedido y apenas dedica unas líneas a las copias de un cuadro de Murillo y otro de Guido Reni realizadas por la madre de Isabel II y expuestas en 1838. Los comentarios son breves y concisos, señalando simplemente que estas obras son una manifestación de su "entusiasmo y apreciable talento para las bellas artes"¹¹⁰.

La revista parece más satisfecha por el interés de María Cristina en adquirir obras de arte. Por eso, incluye la lista de las obras que ésta compra en la Exposición

¹¹⁰ "Academia de Nobles Artes. Exposicion de 1838", art. cit., 28 de octubre de 1838, p. 753.

celebrada en el *Liceo Artístico y Literario*, aprovechando para llamar la atención sobre la necesidad de que otros tomen ejemplo:

"Este ejemplo de desprendimiento y generosa grandeza dado por S.M. es mas que suficiente para reanimar el entusiasmo de los jóvenes artistas: y si aquel (como es de suponer) se mira imitado por los magnates y personas acaudaladas; y entran de una vez en la noble emulacion de proteger las artes nacionales, teniendo á orgullo el decorar sus habitaciones con los productos de aquella (...)." ¹¹¹(sic)

Es un llamamiento especialmente dirigido a quienes se empeñan en comprar obras de pintores extranjeros, mientras los españoles se ven obligados a subsistir por la ausencia de mecenas y compradores.

5.5.8. Escultura y arquitectura: la escasa representación de dos ramas de las Bellas Artes.

La pintura es, como hemos visto, el objeto central tanto de las Exposiciones celebradas en la *Academia de San Fernando* como en el *Liceo Artístico y Literario*. No es que el *Semanario Pintoresco* ignore los proyectos de arquitectura o las obras escultóricas presentadas, es que

¹¹¹ "Exposicion del Liceo", *Semanario Pintoresco Español*, nº 99, 18 de febrero de 1838, p. 470.

estos géneros apenas tienen representación en las Exposiciones de aquellos años.

A la escultura la revista dedica unas breves líneas en 1836, describiendo lo poco que se ha presentado:

"Alfin de un callejon muy obscuro, una escalera y una ventana no muy claras, se vé una graciosa estatua de *Leda* por D. *Francisco Belver*, y otra de medio natural representando á un *mendigo con dos niños*, copia del natural, composicion llena de fuego, gracia y filosofia por el jóven D. *Augusto Ferran* que revela su talento poco comun en este género. Estas dos obras son las únicas esculturas que ofrece la exposicion." ¹¹²(sic)

En 1838 ya introduce algunos comentarios críticos, aunque tampoco demasiado extensos. Las obras presentadas siguen siendo escasas:

"La *Euridice* del señor *Medina* es una obra bellisima, de formas elegantes, vitalidad y espresion; hermoso el *grupo de Ulises, reconocido por Enciclea*, obra del señor *Ponzano* que revela la altura de su ingenio, y las buenas inspiraciones que recibe de él y de su estudio. El señor *Ferran*, en su bajo relieve de *Orfeo*, da un paso mas en la bella carrera artística con que parece brindarle su talento; y tambien lo demuestran los señores *Elías y Perez del Valle*, en las obras respectivas que han presentado." ¹¹³(sic)

En cuanto a la arquitectura, el *Semanario Pintoresco* solamente comenta un proyecto presentado en 1838 para la

¹¹² "Exposicion de 1836", art. cit., 9 de octubre de 1836, p. 227.

¹¹³ "Academia de Nobles Artes. Exposicion de 1838", art. cit., 28 de octubre de 1838, p. 755.

construcción de una *Galería cubierta*, tema en el que está muy interesado, como vimos anteriormente. Así dice:

"En arquitectura en fin, lo mas notable y digno de elogio es el proyecto de *Galería cubierta y bazar*, inventado y dibujado por el señor Alvarez, recién llegado de Roma, hijo del célebre escultor de *el grupo de Zaragoza*, que por sus conocimientos y esquisito gusto, parece destinado á continuar la justa y entendida fama artística del nombre que hereda."¹¹⁴(sic)

Sin duda el interés por la pintura en aquellos años es infinitamente mayor que por la escultura o la arquitectura, quizá porque con la escasez de medios es difícil conseguir que alguien financie una construcción importante o pagar los materiales necesarios para realizar una escultura. Por eso la labor del *Semanario Pintoresco* tiene mucho valor, pues desde sus páginas se fomenta el amor al arte, a la vez que llama la atención de los poderosos para que tomen conciencia de su significado en una sociedad burguesa.

¹¹⁴ Ibidem.

ILUSTRACIONES:



(La costanilla de S. Andrés.)
por D. J. Abrial.



Un Mendigo.
(escultura de D. A. Ferran.)



(Retrato de D. Martin Fernandez Navarrete.)



Cuadro de Don Genaro Villaamil.

EXPOSICION DE PINTURAS.



Cuadro del Sr. Esquivel.

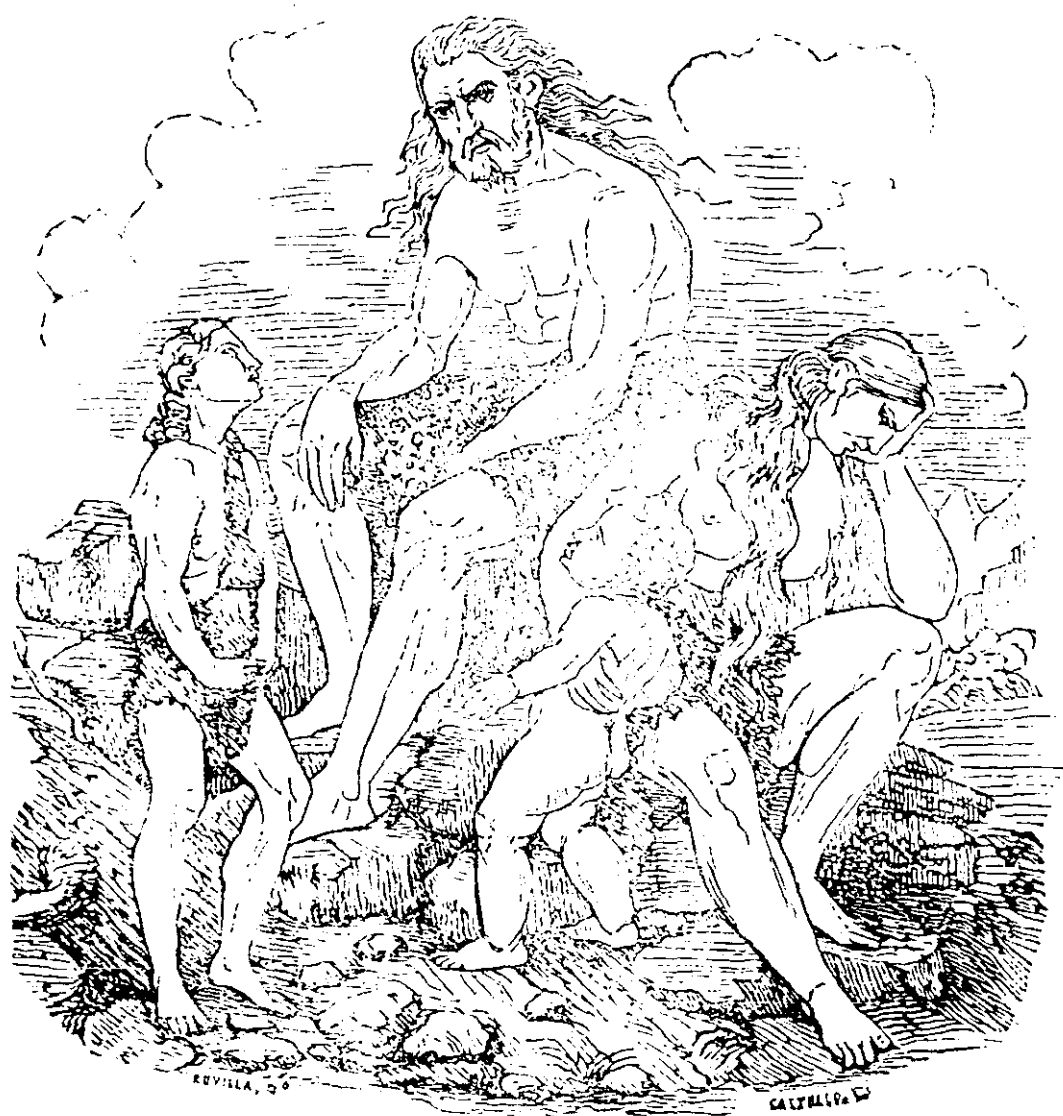
ESPOSICION DE PINTURAS.



LA PRUDENCIA Y LA HERMOSURA.

Cuadro original pintado por D. VALENTIN CARDERERA.

Grabado en madera por D. C. ORTEGA.



Cain y su familia

DESPUES DE LA MALDICION DIVINA.

Cuadro original pintado por D. José de la Revilla.

Grabado en madera por D. V. Castelló.

ESCULTURA.



F.B. 1862

Ulises reconocido por Euriclea.

Grupo ejecutado por D. P. Ponzano.

Grabado en madera por D. F. Batanero.

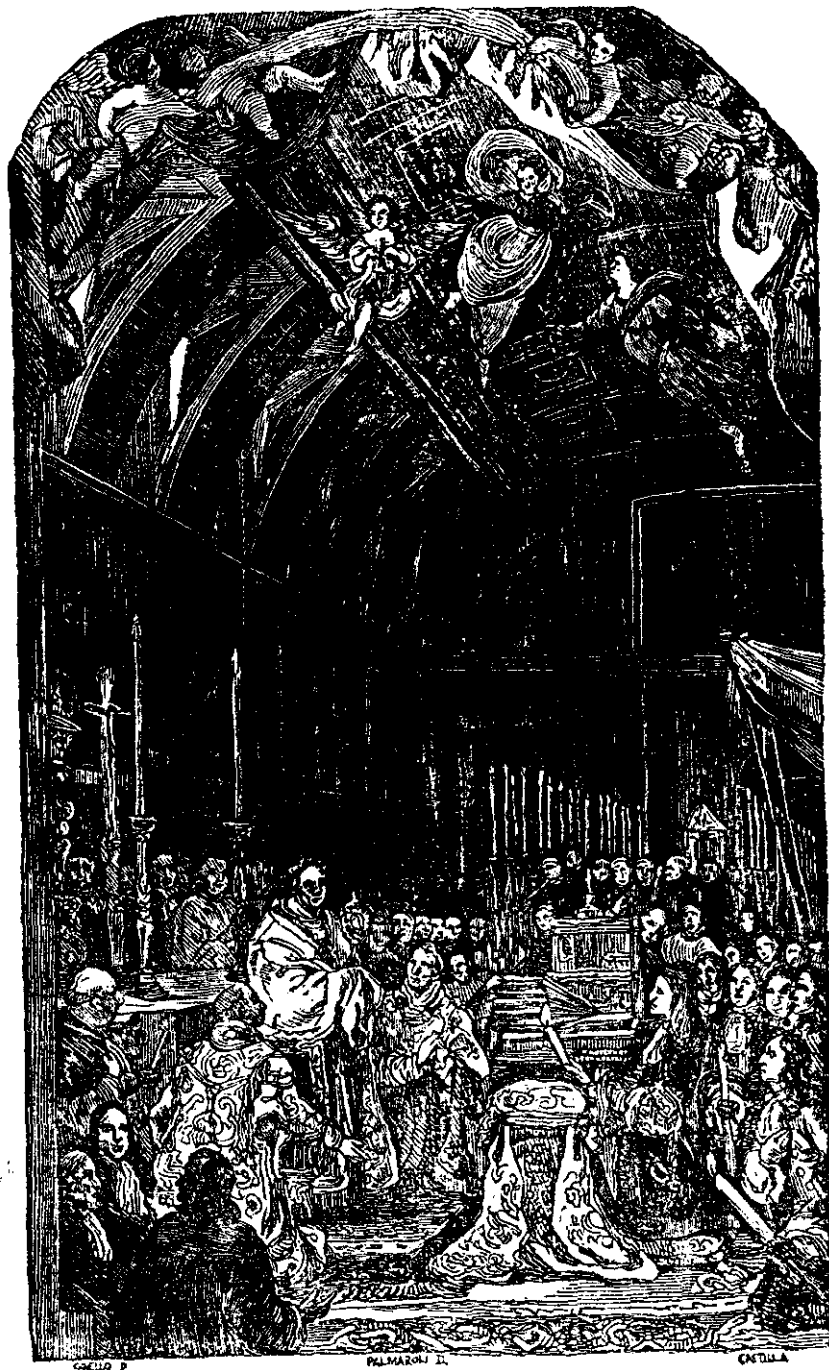


Godofredo de Quillon.

Cuadro original de D. Federico de Madrazo,

PRESENTADO A LA EXPOSICION DE PARIS EN 1839.

Grabado en madera por D. Calisto Ortega.



Cuadro de la Santa Forma

EN LA SACRISTIA DEL ESCORIAL.

Obra original de Claudio Coello, copiado al óleo por D. Cayetano Palmaroli.

Grabado en madera por Castilla.



Una merienda.

Cuadro original de D. Vicente Camaron.

Grabado en madera por Batanero.

Muchas son las revista de la época que publican artículos sobre las Exposiciones celebradas en la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* en aquellos años, pero ninguna reproduce las obras presentadas. El *Semanario Píntoresco Español* es la única que incluye en sus páginas ilustraciones de algunos de las esculturas y cuadros expuestos, lo que confirma una vez más que su intención es difundir la imagen y no contentarse con la palabra. No vamos a juzgar la calidad de los grabados, pues el objetivo es que el público conozca las obras, que se haga una idea de la temática y el estilo de su autor.

LXXIV. La crítica de la exposición de 1836 va en primera página y encabezada por un grabado del cuadro titulado: "La costanilla de San Andrés", de José Abrial. Esta y otras vistas de Madrid del mismo autor están consideradas como "muy notables por la inteligencia del efecto de perspectiva, aunque con demasiada brillantez en las luces" (nº 28, 9 de octubre de 1836).

LXXV. El mismo día 29 de octubre de 1836 se incluye también en el texto la reproducción de la escultura de Antonio Ferrán titulada: "Un mendigo", una de las pocas

que se presentaron a la Exposición. De ella dice el crítico que es una "composición llena de fuego, gracia y filosofía".

LXXVI. El "Retrato de D. Martín Fernández Navarrete", obra del pintor de cámara Vicente López encabeza el primer artículo sobre la Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1837. Este, según el crítico, es uno de los mejores cuadros de cuantos se han presentado (nº 81, 15 de octubre de 1837).

LXXVII. El grabado de un cuadro de Villaamil que representa una vacada va al frente del segundo artículo sobre la Exposición de 1837. La elección del tema se debe a que otros cuadros del mismo pintor perderían mucho al reducir sus dimensiones, según el crítico, y este sirve para que el lector pueda hacerse "una remota idea del estilo original del Sr. Villaamil en este género" (nº 84, 5 de noviembre de 1837).

LXXVIII. Un cuadro de Antonio María Esquivel, grabado por Ortega y publicado también en primera página, cierra la serie de artículos sobre la Exposición de 1837. El impacto que la obra tiene en el crítico es grande: "(...)"

ha dado a la figura de Jesús aquella elevada nobleza del dibujo que debe infundir en el que lo mira la idea de la divinidad. La animación, el arrobamiento del rostro del Salvador recuerda el *facta est species vultus ejus altera* de San Lucas, y el bien entendido resplandor, el brillo de gloria que ilumina toda la parte superior del cuadro son la imagen que San Mateo nos presenta cuando dice *resplenduit facies ejus sicut sol*" (nº 85, 12 de noviembre de 1837).

LXXIX. El cuadro de Valentín Cardedera titulado: "La Prudencia y la Hermosura", grabado por Calixto Ortega, ocupa toda la primera página del número en el que se publica la crítica de la Exposición de 1838. Para el *Semanario Pintoresco* "esta bella composición está llena de poesía, y recuerda el gran estilo de los insignes maestros de la escuela italiana, por el carácter noble y grandioso con que se halla trazada", resaltando también el colorido, la armonía y el dibujo correcto (nº 135, 28 de octubre de 1838).

LXXX. Este grabado del cuadro de José de la Revilla titulado: "Caín y su familia después de la maldición divina" no acompaña a la crítica sobre la Exposición de 1838, sino que se publica en la primera página del número

siguiente (nº 136, 4 de noviembre de 1838). De él se subraya la gran dificultad que ha debido encontrar el pintor para representar con interés un grupo de personas "todas desnudas", sin embargo como podemos comprobar por el grabado de Castelló esto no es absolutamente cierto.

LXXXI. También en el número siguiente a la publicación de la crítica sobre la Exposición de 1838 (nº 136, 4 de noviembre de 1838) se incluye este grabado de un grupo escultórico titulado: "Ulises reconocido por Enciclea", de Ponciano Ponzano, que ha sido grabado por Francisco Batanero. El crítico del *Semanario Pintoresco* sólo se refiere brevemente al ingenio de su autor "y las buenas inspiraciones que recibe de él y de su estudio".

LXXXII. El grabado de Calixto Ortega sobre el cuadro titulado: "Godofredo de Buillon", presentado por Federico de Madrazo en la Exposición de París de 1839, acompaña a un artículo de Lepoldo Augusto de Cueto. No es habitual que los pintores españoles muestren sus obras en las Exposiciones europeas, por eso el crítico resalta la excepción de Madrazo y el *Semanario Pintoresco* concede una página completa a la obra que ha tenido el honor de ser admitida en tan prestigioso lugar (nº 20, 19 de mayo de 1839).

LXXXIII. No se dedica mucho espacio a la Exposición celebrada en la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* en 1839, pero incluye una ilustración en la primera página del número en que se habla de ella. Se trata de una copia realizada por Cayetano Palmaroli de la obra de Caludio Coello titulada: "Cuadro de la Santa forma en la Sacristía del Escorial", de la cual sólo se dice que "ha merecido sinceros aplausos". El grabado es de Castilla (nº 50, 15 de diciembre de 1839).

LXXXIV. "Una merienda", cuadro pintado por Vicente Camaron, se reproduce al final del número en el que se publica la breve crítica de la Exposición de 1839. Los comentarios no van más allá de afirmar que es una "lindísima obra" (nº 50, 15 de diciembre de 1839).

6. OBSERVATORIO PINTORESCO

6.1. DEFENSA DE LA LIBERTAD

El *Observatorio Píntoresco* no publica muchos artículos relacionados con las Bellas Artes, aunque los pocos que incluye resultan muy interesantes por sus opiniones sinceras y relativamente innovadoras sobre las relaciones del arte con la política, la sociedad o la religión.

En la introducción que hicimos de esta publicación comentamos sus semejanzas con el *Semanario Píntoresco* en cuanto a estructura y temática, sin embargo en materia artística apenas encontramos similitudes entre ambas, pues los planteamientos de la que ahora analizamos son mucho más profundos. Esto podemos observarlo de manera especial en los escasos artículos que aparecen firmados, los de Basilio Sebastián Castellanos, futuro director del Museo Arqueológico.

La importancia de la libertad, como base del progreso y de las artes, es una idea constantemente repetida por el *Observatorio Píntoresco*, que critica siempre a los gobiernos despóticos y a la tiranía. Pero la libertad que defiende es una libertad "razonada" que nada tiene que

ver con las pasiones desenfrenadas, con la irracionalidad destructora.

Podríamos pensar que en esa crítica a las "pasiones desenfrenadas" se encuentra el rechazo hacia el romanticismo, tantas veces acusado de pasional e irracional. Pero no es esto lo que Basilio Sebastián Castellanos plantea. Para él la "pasión desenfrenada" no tiene nada que ver con escuela literaria o artística alguna, sino con el comportamiento de determinados seres humanos influidos por ideologías radicales capaces de anular el juicio.

6.1.1. Fanatismo e ignorancia como enemigos del arte.

El fanatismo religioso es una cuestión muy peligrosa, pues desata las pasiones llevando al hombre a actuar de forma absurda, como hicieron aquellos primeros cristianos que destruyeron muchas obras de arte por el solo hecho de considerarlas símbolos del paganismo, sin pensar en su valor más allá de la pura representación religiosa.

Plantear cuestiones como ésta en la España del momento, con un sector de la Iglesia demasiado sensible a la

crítica de cualquier cuestión directa o indirectamente vinculada a la religión, nos parece algo peligroso y sin duda valiente. El *Observatorio Pintoresco* no pretende en ningún momento atacar al cristianismo, sino simplemente a ese desenfreno pasional que olvida la razón y lleva a la aniquilación de las bellezas artísticas, sin plantearse su significado más allá del fin para el que fueron creadas en su momento.

Basilio Sebastián Castellanos cree que el arte tiene una doble función simbólica y estética, y no hay que confundir los principios religiosos con los valores artísticos. Es necesario actuar con la razón:

"Razonable y justo era que desapareciese la idolatría luego que el evangelio fué proclamado, pero es bien triste que se hermanase la piedad cristiana con la impiedad artística: así fue sucedió desgraciadamente, el ensalzamiento del cristianismo fue el grito de alarma contra las obras maestras del arte de los antiguos, porque el fanatismo religioso de la época, arruinó los templos y los ídolos no mirando bellezas, sino viendo en ellos los objetos de una falsa creencia que era necesario destruir como si no bastase para ello el privarles del culto que habían tenido hasta entonces, y como si no fuese mas propio para lograr el fin que se proponían, el conservar como curiosidad y adorno lo mismo que había sufrido adoraciones."¹(sic)

La ignorancia es otro de los factores que Castellanos

¹Castellanos, Basilio Sebastián: "De las artes desde la desaparición de Pompeya y Herculano, hasta su restauración, y el museo de antigüedades de la Biblioteca Nacional", *Observatorio Pintoresco*, 1ª Época, nº 6, 7 de junio de 1837, p. 46.

considera enemigos del arte. Esta ha hecho estragos a lo largo de la historia, llegando a destruir muchas obras esculturas antiguas para adaptarlas a las demandas y gustos del momento, destrozando y mutilando valiosas piezas. Esto ocurrió, según el articulista, en la decadente etapa que va desde el Imperio Romano a Constantino.

Aquellos años fueron muy perjudiciales para el arte y, además, los pueblos bárbaros acabaron destruyendo lo poco que quedaba. ¿La causa?, la misma: la ignorancia y ausencia de razón, que curiosamente sólo se recupera en el seno de aquellos que primero "ofendieron" al arte, los cristianos:

"En efecto, el cristianismo que conoció el craso error de algunos de sus primitivos prosélitos, trato de reparar su agrávio, y cuando se habia perdido por decirlo así, hasta la memoria de Phidias, Praxiteles, apeles y dioscoridos, se levantaron sobre una nube de clarísima luz que coronó las cruces de los santuarios de la divina gracia, Rafael, Miguel Angel, el Bramante y otros sabios artistas cuyo divino pincel hizo bien pronto olvidar el agravio hecho á los patriarcas de las primitivas artes."²(sic)

Como vemos no hay anticlericalismo en los artículos de Basilio Sebastián Castellanos, sólo un interés por aproximarse a la historia del arte de una forma objetiva.

² Ibidem.

6.1.2. Las formas de gobierno y el arte.

Si la ignorancia o el fanatismo de los pueblos repercuten en las Bellas Artes, también las formas de gobierno lo hacen, de tal forma que su estancamiento o evolución está muchas veces relacionada con la actitud de los gobernantes.

La tiranía es una lacra y Basilio Sebastián Castellanos sueña con el día en que los tiranos sean sólo un tema de lectura en las páginas de la historia. Este discurso tiene un gran contenido político:

"El cielo quiera, para prosperidad de las artes, que conociendo el mundo todo sus verdaderos derechos, llegue un tiempo que todos los tiranos pertenezcan á la historia y que al leer los hombres las ominosas páginas de su vida, se avergüencen de que sus semejantes les aguantasen un tiempo tan dilatado, haciéndose sordos á la voz de la razon."³(sic)

Para el arte es fundamental la libertad, ésta es la que lleva a la verdadera creación:

"Pues cuando el artista puede dejar correr su imaginacion libremente, y no detener su pincel, para salvar obstáculos que se ponga á cada paso la absoluta manía ó capricho de un tirano, las obras que salen de sus manos son tanto mas perfectas, cuando que las traslada al papel ó al lienzo tal cual las trazó en su mente un bello ideal rapto de su sensibilidad, ó la

³ Ibidem, p. 55.

celeste inspiracion de su alma."⁴(sic)

La toma de postura del *Observatorio Pintoresco* a favor del liberalismo y las instituciones que conlleva es clara y tajante, ligando a esa fórmula política el progreso de las Bellas Artes:

"(...) volvamos la vista á las naciones que viven con nosotros, y comparando los pueblos que jimen bajo el servil yugo de un déspota, con los que gozan de sus instituciones liberales, comparemos el estado de las artes de los primeros con el de los segundos y hallaremos que al paso que en aquellos florecen y adelantan, en estos duermen aun en sueño de la ignorancia mas grosera."⁵(sic)

Afortunadamente las artes son capaces de sobrevivir a pesar de los intentos de represión, de las limitaciones impuestas desde el exterior. De las palabras de Castellanos podríamos deducir que las Bellas Artes casi tienen vida, que son capaces de pensar, de tomar sus propias decisiones y superar la hostilidad del mundo exterior.

El articulista comenta, por ejemplo, que en algunos momentos de la historia, intuyendo su destrucción, las artes se esconden de los tiranos, del ataque de las

⁴ Castellanos, Basilio Sebastián: "Bellas Artes. El clima y la forma de gobierno influyen estraordinariamente en las artes", *Observatorio Pintoresco*, 2ª Epoca, nº 8, 10 de octubre de 1837, p. 53.

⁵ Ibidem.

Desechando antiguas y opresoras teorías, ha creado una nueva escuela, cuyos principios elementales no han resonado jamás en las cátedras. Sin más reglas que el gusto, y siguiendo las inspiraciones del genio, en sí misma ha nacido el germen de aprender y no contentos con aprender, se ha aventurado á enseñar y á difundir las luces, que un soplo de libertad ha bastado para darles vida."⁸(sic)

Su rechazo de las doctrinas neoclásicas y la aceptación del romanticismo de los *Liceos* es algo indudable.

6.1.3. El sentido práctico de una publicación burguesa.

Por lo dicho hasta ahora podríamos pensar que el *Observatorio Pintoresco* tiene un concepto demasiado ideal de las Bellas Artes, olvidando su aspecto material y económico, también fundamental a la hora de comprender su evolución en las distintas sociedades. Pero no es así. Esta publicación valora la espiritualidad del arte, su significado como objeto transmisor de belleza y la importancia de la libertad creadora, pero también es consciente de que el artista debe gozar de prestigio social y obtener un beneficio económico por su trabajo:

"(...) los ingleses, los franceses y los italianos, van progresando rápidamente en las

⁸ A.G.: "Liceos", *Observatorio Pintoresco*, 1ª Época, nº 10, 7 de julio de 1837, p. 79.

artes, pues además de la protección que sus gobiernos les conceden, los artistas están bien considerados y sus obras á efecto de su riqueza, se venden á un precio que premia sus tareas y aplicación (...)."9(sic)

El *Observatorio Píntoresco* es una publicación de carácter burgués, por lo tanto habla de dinero con toda naturalidad. El artista es un individuo como los demás, que necesita vivir de su trabajo, aunque éste sea especial.

El artista necesita, además, la protección de todos los miembros de la sociedad, sólo así podrán avanzar las Bellas Artes. La historia es un buen ejemplo:

"Se maravillan muchos de que cuando el mundo ha adelantado, por otro lado, tanto en la carrera de la ilustración, se hallen hoy tan pocos célebres artistas cuando se cuentan tantos y tan sublimes en los tiempos antiguos. Si los que se paran en esto, hubiesen ojeado la historia del arte, ó estudiado las costumbres antiguas, hubieran conocido que la protección que se concedía en algunos pueblos á los artistas y las consideraciones que con ellos se tenían, eran la causa de su prosperidad, al paso que el abandono en que se tiene á los actuales es la de su desaliento y su atraso."10(sic)

Los artículos que acabamos de comentar reflejan muy claramente la opinión del *Observatorio Píntoresco* con

⁹ "Bellas Artes. Las artes necesitan protección", *Observatorio Píntoresco*, 2ª Época, nº 1, 5 de septiembre de 1837, p. 7.

¹⁰ Ibidem, p. 8.

respecto a las Bellas Artes y, como vemos, existen muy pocas similitudes con la emitida por el *Semanario Pintoresco*, a pesar de su aparente parecido y de su mentalidad burguesa.

6.2. ARQUITECTURA

La arquitectura no tiene una representación significativa en el *Observatorio Pintoresco*, ni siquiera podemos decir que sus escasos artículos contengan opiniones de gran interés o que aporten nuevas ideas al conocimiento de esta rama de las Bellas Artes. No dedica ninguna atención a las teorías sobre las distintas escuelas o estilos y su opinión al respecto apenas se percibe. Por otro lado, tampoco describe en profundidad las obras que reproduce.

El artículo sobre la *Catedral de Sevilla*¹¹ es el más extenso de cuantos hemos encontrado sobre esta materia. Su estilo es muy parecido al de los publicados por otras revistas del mismo género, especialmente el *Semanario Pintoresco*: minuciosa descripción acompañada de datos históricos, sin apenas opinión, a pesar de considerar a este edificio como uno de los "mas grandiosos de España".

No mejoran mucho las cosas en el resto de los textos encontrados, mucho más breves y redactados exclusivamente

¹¹ "Catedral de Sevilla", *Observatorio Pintoresco*, 1ª Época, nº 4, 23 de mayo de 1837, p. 25-27.

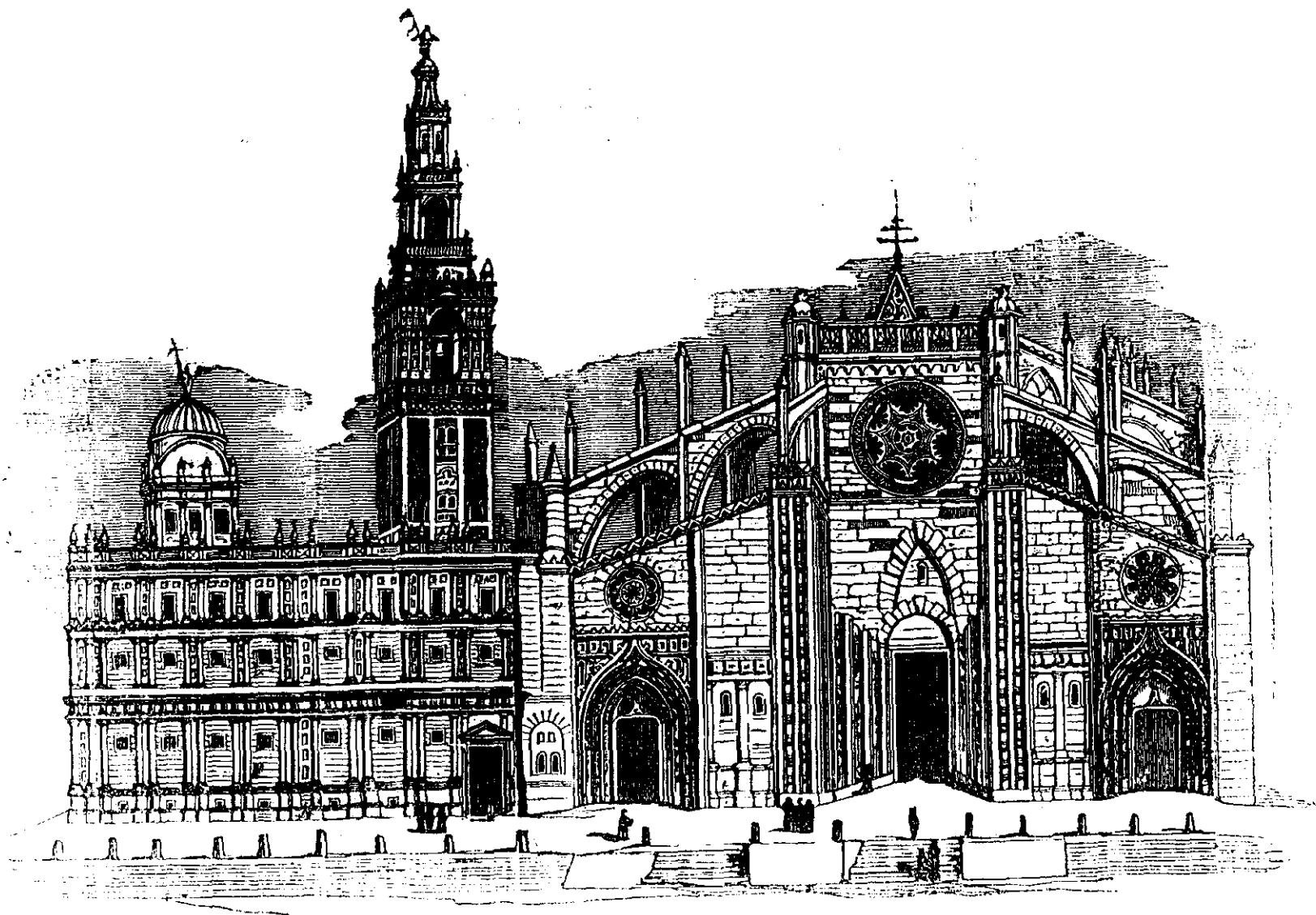
para acompañar a los grabados sobre el edificio en cuestión, como en el caso de la *Ermita de la Virgen del Puerto en Madrid*¹² y del *Observatorio astronómico de Madrid*¹³. El verdadero protagonismo lo tiene sin duda la ilustración y el texto es, poco más o menos, lo que hoy sería un pie de foto, algo más extenso pero con la misma utilidad.

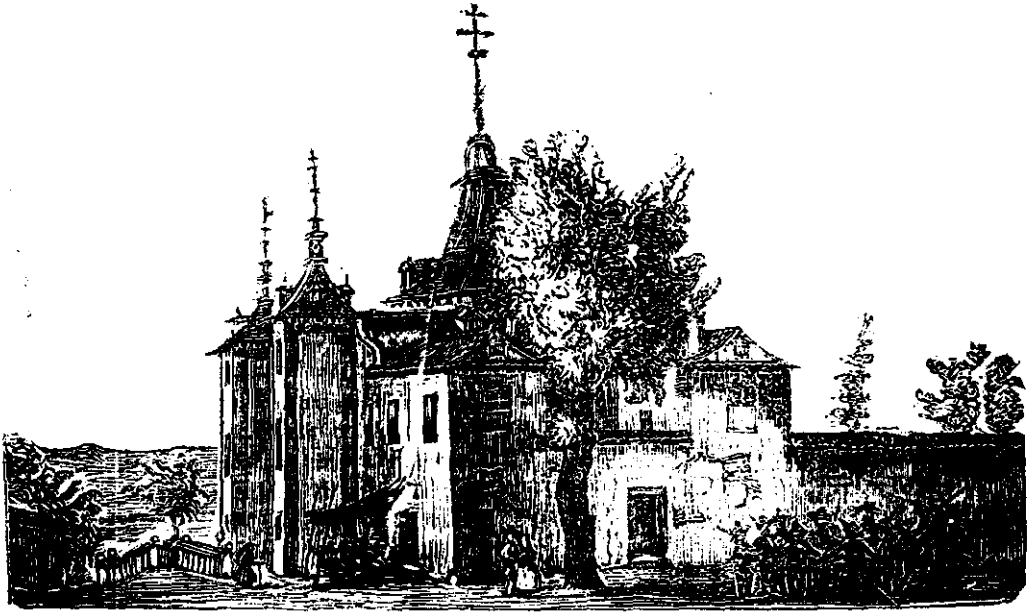
No hay comentarios sobre el estilo de las obras reproducidas, ni sobre su importancia en el ámbito artístico. En el caso de la *Ermita de la Virgen del Puerto* el autor del texto se limita a señalar la utilidad del edificio, mientras en el del *Observatorio astronómico* se incluye una brevísima descripción acompañada de un resumen de las necesidades que han llevado a su construcción.

¹² "Virgen del Puerto", *Observatorio Pintoresco*, 1ª Epoca, nº 7, 15 de junio de 1837, p. 56.

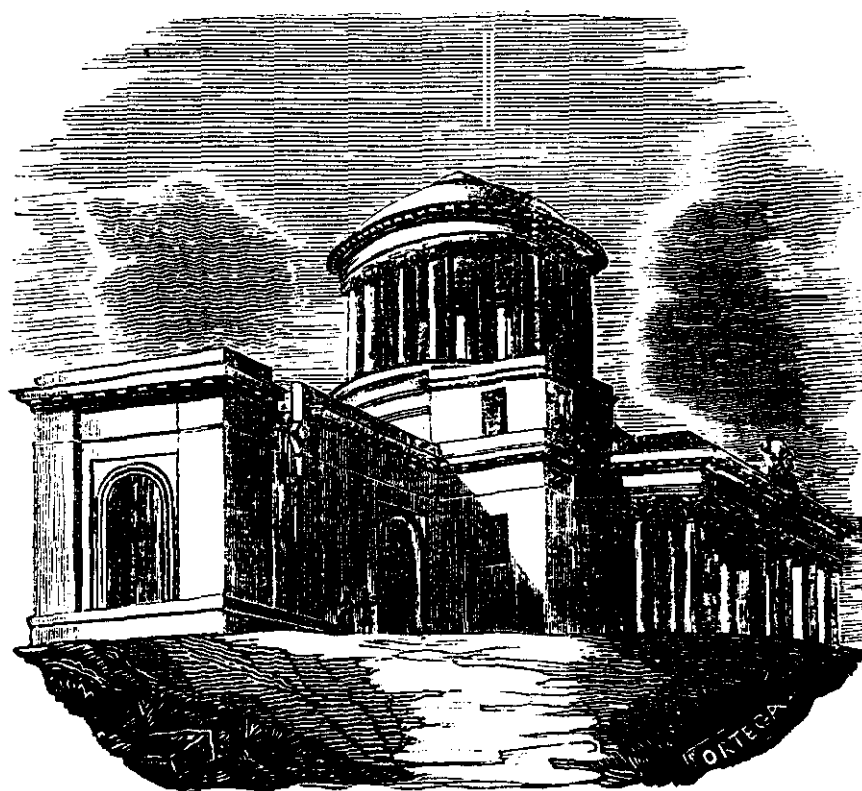
¹³ "Observatorio astronomico de Madrid". En *Observatorio Pintoresco*. 1ª Epoca, nº 12, 23 de julio de 1837, p. 96.

ILUSTRACIONES:





VIRGEN DEL PUERTO.



Observatorio astronómico de Madrid.

El *Observatorio Pintoresco* solamente publica tres textos directa o indirectamente relacionados con la arquitectura. Tampoco encontramos más reproducciones que las que acompañan a esas heterogéneas informaciones.

LXXXV. La "Catedral de Sevilla" es el único caso en el que la reproducción ocupa una página completa y en el que el artículo que la acompaña tiene una extensión considerable, con una descripción minuciosa del monumento y de algunas de las obras de arte que contiene en su interior.

La ilustración parte de un dibujo bastante simple de la Catedral, pero representa con exactitud todos sus elementos arquitectónicos; en cuanto a la calidad de la reproducción es bastante buena. Ocupa la primera página del nº 4, del 23 de mayo de 1837.

LXXXVI. La ilustración de la Ermita de la "Virgen del Puerto" encabeza un pequeño texto en el cual se cuentan algunas curiosidades extra-artísticas: que fue fundada por el Marqués de Vadillo y que en sus alrededores se reúnen los labriegos los domingos para bailar según su

costumbre, además de otras menudencias. La finalidad no es describir su arquitectura, aunque afirma que ésta es "sencilla, pero buena".

La reproducción es aceptable, teniendo en cuenta que se inserta en el texto, y el dibujo está relativamente elaborado. El valor de la imagen es mayor que del texto, pues, aunque ocupan más o menos el mismo espacio, su atractivo es mayor. Se publican (texto e imagen) en la media página final del nº 12, del 23 de julio de 1837.

LXXXVII. El "Observatorio astronómico de Madrid" tiene una relativa importancia para esta revista. El grabado encabeza una nota informativa sobre el edificio construido por Juan Villanueva, describiendo brevemente los distintos elementos que lo componen.

La ilustración parte de un dibujo sencillo pero explícito, está firmada por Ortega y, entre ella y el texto, ocupan las 3/4 partes de la última página del nº 12, del 23 de julio de 1837.

6.3. PINTURA

Como es habitual en las publicaciones de este género, la pintura es la rama de las Bellas Artes con mayor representación en el *Observatorio Píntoresco*, pero tampoco encontramos mucha variedad de artículos, ni por número ni por tema. Tres biografías de artistas españoles antiguos -Claudio Coello, José Ribera y Bartolomé Murillo- conforman la totalidad de la información sobre esta materia.

No podemos encontrar ningún punto en común entre estas tres biografías, pues son absolutamente diferentes en el estilo narrativo, extensión y contenido, lo que indica claramente que el *Observatorio Píntoresco* no tuvo nunca la intención de establecer algo parecido a una sección fija.

La biografía sobre Ribera¹⁴ se caracteriza por el casi absoluto protagonismo de la vida privada del pintor. En

¹⁴ "D. José Rivera", *Observatorio Píntoresco*, 1ª Época, nº 6, 7 de junio de 1837, p. 42. Años más tarde el *Semanario Píntoresco Español* publica esta misma biografía en el nº 7, del 17 de febrero de 1839.

ella se muestra al artista frente a la adversidad, luchando por sobrevivir en un mundo tremendamente hostil, pero anteponiendo a todo su gran vocación, el deseo de alcanzar la perfección en su arte.

La importancia de la relación hombre-pintor es una de las cuestiones planteadas en este artículo, haciendo ver siempre que la obra de un artista es la consecuencia de la personalidad de su creador, de su forma de enfrentarse a la vida. La fuerza de carácter parece ser uno de los determinantes de la creatividad.

Todo el artículo es una exaltación de la personalidad de Ribera y de su obra, para la que escogía siempre temas de gran dureza:

"El talento de este hombre nervioso é irritable, su precision y su vigor son superiores á todo elogio: su pintura tiene siempre una fuerza de color y un efecto tal, que ninguno ha podido esceder. Elegía con preferéncia los objetos terribles y meláncolicos, y sus mártires les pintaba en el momento mas atroz de su tormento."¹⁵(sic)

Puesto que la obra es consecuencia de la personalidad del artista, es fundamental conocer la evolución de su vida. Por eso en el artículo encontramos innumerables datos anecdóticos: origen familiar, llegada a Italia, vicisitudes, aprendizaje, introduciendo una gran cantidad de opiniones sobre cada uno de los hechos. No hay duda de

¹⁵ Ibidem.

que el autor admira a Ribera y reconoce en él la llama del genio.

Sin embargo el artículo publicado en el *Observatorio Pintoresco* sobre Claudio Coello es muy distinto del anteriormente citado. En este caso los datos biográficos son muy escasos, sin detenerse demasiado en el análisis de la personalidad o de la obra del artista. En realidad parece más una nota informativa que un artículo, quizá porque el texto fue escrito para acompañar al grabado que lo encabeza, sin otras pretensiones.

No obstante, las opiniones sobre Claudio Coello no quedan totalmente excluidas, aunque se limitan a comentarios del tipo que a continuación reproducimos:

"(...) y segun los conocedores del arte, imitó á Cano en el dibujo, á Murillo en el colorido y á Velazquez en los efectos, pero sus obras tienen el sello del siglo en que vivió; siglo en que casi se habia estinguido en España el sentimiento de lo bello."¹⁶(sic)

Mayor interés ofrece el artículo dedicado a Bartolomé Esteban Murillo, ya que contiene datos verdaderamente innovadores en este tipo de textos. El autor no se limita a comentar la vida y la obra del artista, sino que presta una gran atención a las cuestiones económicas, informando ampliamente sobre el dinero que Murillo recibía por

¹⁶ "Claudio Coello", *Observatorio Pintoresco*, 1ª Epoca, nº 4, 23 de mayo de 1837, p. 31.

algunos de sus trabajos. Por ejemplo, por el cuadro de *San Antonio de Padua*, que se encuentra en el baptisterio de la Catedral de Sevilla, el cabildo pagó al pintor 10 reales.

El autor informa también sobre el precio de otras muchas obras del pintor sevillano, tratando de demostrar con ello la alta estima que se le tenía:

"Pagarónle por el lienzo de pan y peces, 15,975 rs. de vn. por el de Moisés su compañero 13.300 por los cuatro mas pequeños que le siguen 32 y por los dos restantes de san Juan de Dios y santa Isabel 16.840, cuyos prícios manifiestan la estimacion que tenian sus obras en un tiempo en que las cosas necesarias á la vida estaban mas de la mitad mas baratas que en el presente."¹⁷(sic)

La importancia que el articulista concede a la recompensa económica del trabajo artístico es manifiesta. El arte tiene para él dos vertientes, una artística y otra material representada en el beneficio del trabajo realizado. Este es muy importante porque influye en el lugar que el artista puede ocupar en la sociedad, y en sus logros personales:

"Esta obra¹⁸ le dió a Murillo una reputacion superior á la que tenian los demas pintores de Sevilla: le proporcionó otras muchas públicas y particulares que le sacaron de la indijencia

¹⁷ "Bartolomé Murillo", *Observatorio Pintoresco*, 2ª Epoca, nº 9, 15 de octubre de 1837, p. 68.

¹⁸ Se refiere a "San Diego con los pobres".

y le pusieron en situación de casarse con doña Beatriz de Cabrera y Sotomayor, persona de conveniencias en la villa de Pilas (...)." ¹⁹(sic)

Todo esto no quiere decir que el citado artículo trate exclusivamente de economía. El articulista comenta la relación de Murillo con sus compañeros de profesión, sus influencias, sus cualidades personales y artísticas, y algo muy importante: su labor en el campo de la educación artística y su definitiva aportación a la historia de la pintura española:

"Tambien fué el fundador del estilo sevillano estilo de suavidad que le caracteriza entre los primeros naturalistas y que se distinguen entre todos por un acorde jeneral de tintas y colores; por una indecision de perfiles sabia y dulcemente perdidos; por los cielos á pasos que dan el tono á la escena; por las aptitudes sencillas y decorosamente espresivas, por los semblantes de amabilidad y virtud, por los pliegues de paños fráncos y bien trazados, por la fuerza de luz en los objetos principales; y sobre todo por el verdadero color de las carnes." ²⁰(sic)

Pero lo más importante de este texto es el planteamiento económico claro y directo, los precios de venta, el interés por demostrar que la posición económica conlleva una mejor posición social. Todo ello realzando al mismo tiempo los valores artísticos y personales de Murillo, uno de los pintores más reivindicados por los críticos.

¹⁹ "Bartolomé Murillo", art. cit., 15 de octubre de 1837, p. 68.

²⁰ Ibidem, p. 69.

ILUSTRACIONES:



D. JOSE RIVERA.



CLAUDIO COELLO.

El *Observatorio Pintoresco* publica tres biografías de pintores, pero solamente dos de los artículos van acompañados del retrato del pintor.

LXXXVIII. El artículo sobre José Ribera es muy extenso y en él se narran las peripecias del pintor durante su aprendizaje en Italia, además de comentar sus grandes cualidades artísticas y su gran personalidad.

La ilustración tiene menor importancia que el texto, pues ocupa tan solo 1/3 de la primera página. El dibujo está bastante elaborado y, además de los rasgos físicos del pintor, refleja la seriedad de su carácter. Se publicó en la primera página del nº 6, del 7 de junio de 1837.

LXXXIX. El texto encabezado por el retrato de Claudio Coello es una noticia sobre la vida y la obra del pintor madrileño del siglo XVII, muy bien elaborada y estructurada para dar la la mayor información posible en el menor espacio.

La ilustración es muy rudimentaria y está basada en un boceto en el que se marcan mucho los rasgos del rostro. Texto y grabado ocupan la primera página del nº 4, del 23 de mayo de 1837.

6.4. ESCULTURA

El *Observatorio Pintoresco* incluye un sólo artículo sobre escultura, anónimo, dividido en dos partes y publicado en números consecutivos. En él se analiza el estado de la escultura en Italia, lugar considerado por el autor del texto la "verdadera patria" de las artes y en el cual "domina la escultura"²¹ sobre las demás ramas del arte.

Muchas son las ideas que contiene este extenso artículo. Analiza fundamentalmente la influencia del clasicismo y la necesaria reforma a que la escultura debe tender. Para ello pasa revista a una serie de escultores como Fabri, Thorwaldsen, Finelli, Tenerani, Baruzzi, Monti, Angelini, Cadi, Bartolini, Costoli o Marquesi, comentando algunas de sus obras.

Algunos de esos artistas tratan de aunar el pasado con el presente en su trabajo. Marquesi, por ejemplo, tiene una forma muy particular de trabajar, según el autor:

"El toma de la Mitología los nombres, sin tocar

²¹ "Bellas artes. Estado de la escultura en Italia. Primer artículo", *Observatorio Pintoresco*, 1ª Época, nº 2, 7 de mayo de 1837, p. 11.

á las personas. Su Flora y su Venus respiran todo el caracter de la edad actual. Su Pshiqueo y su Inocencia son el símbolo de dos almas que solo el cristianismo puede definir(...)"²²(sic)

Es muy interesante el planteamiento que el autor hace de la necesaria reforma de la escultura, defendiendo el progreso y la evolución frente al estancamiento. Pero para que esa reforma pueda llevarse a cabo haría falta distinguir entre el "espíritu del pueblo" y el "de los artistas":

"Esta distincion sería absurda en otra cualquier época donde el carácter del pueblo se hubiese ya fijado, y donde las leyes, las costumbres y la unidad de un país estribasen en fundamentos sólidos; pero los italianos fundan sus esperanzas del porvenir en lo pasado, y por todas partes se ven erigir estatuas y monumentos á la gloria de los hombres ilustres de la antigüedad. Los gobiernos lisongean al pueblo favoreciendo su gusto, pero en cambio no le presentan mas estatuas que las de los Reyes. Los escultores fijan por lo general su atencion en las Venus y en los apolos, y se dejan arrastrar de lo hermoso de este género, aun cuando la religion les ordene lo contrario, pues en este caso saben trasformar á apolo y presentarlo bajo la forma de un Angel, y á Venus bajo la de una Magdalena."²³(sic)

Otra de las cuestiones planteadas por el artículo publicado en el *Observatorio Pintoresco* es el de la necesidad de erigir estatuas a personajes célebres de la

²² "Bellas Artes. Concluye el artículo del número anterior", *Observatorio Pintoresco*, 1ª Epoca, nº 3, 15 de mayo de 1837, p. 19.

²³ "Bellas Artes. Estado de la escultura en Italia", art. cit., 7 de mayo de 1837, p. 12.

literatura o la ciencia. De esta forma, además de hacer progresar a la escultura muchos personajes serían rescatados del olvido y ocuparían el lugar que les corresponde por sus aportaciones al mundo. Un buen ejemplo ha sido la ciudad de Florencia que, después de tantos años de ignorarlo, cuenta ahora con una estatua de Galileo. Pero no toda Italia es igual. Cada lugar tiene sus características propias y los contrastes son enormes en cuanto a la relación que mantienen y han mantenido con las ciencias y con las artes, y ello no lo ignora el articulista. Por eso en su artículo procura diferenciar claramente cada uno de ellos.

Es una lástima que el *Observatorio Pintoresco* no publique más artículos de opinión sobre cuestiones artísticas, pues, como vemos, sus aportaciones tienen un gran interés por tratar temas que encierran siempre una polémica.

6.5. CRITICA DE LA EXPOSICION DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

El *Observatorio Pintoresco*, tan preocupado por los jóvenes creadores españoles, no podía olvidarse del gran acontecimiento cultural y artístico: la *Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. A ella acuden los artistas españoles para mostrar públicamente sus obras, para que críticos y público aprecien su trabajo, y la prensa especializada recibe el acontecimiento con entusiasmo.

La atención dedicada por el *Observatorio Pintoresco* a tan interesante acontecimiento es escasa, un hecho reconocido por el mismo autor, pero no por ello menos interesante, a nuestro parecer. Lo cierto es que en un estilo sencillo y directo intenta ejercer una crítica objetiva, alejada del entusiasmo de algunas publicaciones, demasiado obsesionadas por el hecho de que los jóvenes artistas sean capaces de crear en medio de unas circunstancias políticas nada favorables para el arte.

El crítico reconoce que la situación política en España

es muy delicada e influye negativamente en las Bellas Artes, pero ello no impide que las obras de la exposición deban ser juzgadas objetivamente. Y eso es lo que intenta.

Admite la calidad de muchas de las obras expuestas, pero también los defectos en que incurren algunos de sus creadores. Por ejemplo, de la *Caridad* de Gutiérrez²⁴ dice que "tiene mucha verdad y hermoso colorido", aunque un tanto "carminoso"²⁵ Más duro es con Villaamil, un pintor al que otras publicaciones dedican los mayores elogios. De él admira su buena "ejecución" y su "valentía", afirmando que no tiene ningún rival en el género al que se dedica, pero le aconseja que introduzca innovaciones en sus paisajes, critica su repetición, y apoya las sugerencias que, al parecer, le ha hecho el público:

"(...) le diríamos que buscarse alguna novedad en sus países, pues la naturaleza no siempre dá las mismas tintas á los edificios y demas objetos: esta observacion está muy lejos de ser exclusivamente nuestra, nos ha sido sujerida por la multitud de personas que han creido ver este año en la esposicion algunas de las producciones que presentó en el pasado el mismo artista."²⁶(sic)

²⁴ El mismo cuadro que el *Semanario Pintoresco Español* también se atrevió a criticar y por el que recibió protestas que le llevaron a publicar una nota justificando sus comentarios. V. *Semanario Pintoresco Español*, nº 85, 12 de noviembre de 1837, p. 352.

²⁵ R.: "Exposicion pública de pinturas de la academia", *Observatorio Pintoresco*, 2ª Epoca, nº 6, 25 de septiembre de 1837, p. 46.

²⁶ Ibidem, p. 47.

Alenza es otro pintor castigado en este artículo, pues se le acusa de imitador de Goya, aunque el crítico reconoce la gracia de sus caprichos.

Pocos son los pintores que se salvan de un comentario negativo, pero alguno hay como Abrial del cual destaca el "buen efecto y colorido" de sus paisajes, o Elbo, del que afirma que todos los cuadros que ha presentado son "de mérito".

Federico de Madrazo es el gran protagonista del artículo. A él el *Observatorio Pintoresco* le concede más espacio que a ningún otro artista, destacando sus "buenos retratos":

"(...) entre ellos el que mas nos ha llamado la atencion es el de un jóven tocando el arpa, el otro de médio cuerpo vestido de negro está admirablemente pintado; el chaleco de raso tiene una verdad sorprendente, los fondos son todos de muy buen efecto y los adornos están tocados con gusto."²⁷(sic)

Otros pintores a los que nombra son López, Esquivel, Cavanna, Nicolau y Gómez, aunque emplea con ellos un tono frio y nada entusiasta.

²⁷ Ibidem.

7. NO ME OLVIDES

7.1. LA PASION ROMANTICA

No me olvides es la publicación con más personalidad de cuantas surgen en el Madrid de los años 30 con el fin de defender y fomentar la cultura. Su objetivo es demostrar a la sociedad española la importancia de la historia, del arte y de la literatura como elementos de progreso y que comprenda que las vicisitudes políticas del país no deben implicar el estancamiento de esas actividades.

No me olvides es una revista distinta, tanto en el aspecto formal como de contenido. No teme a la polémica y está firmemente comprometida con el movimiento romántico, siendo la literatura su faceta más destacada.

La actividad artística está tratada desde un punto de vista absolutamente ideológico, y los diferentes autores defienden con pasión sus teorías sobre la esencia del arte, la creación o la relación del artista con la sociedad. No hay lugar para el artículo meramente divulgativo.

7.1.1. La imitación y el significado del arte.

Pedro de Madrazo, cuya colaboración en otras publicaciones del mismo género ya conocemos, es uno de los críticos que expone sus ideas sobre el arte en *No me olvides*, atendiendo a cuestiones tan polémicas en aquellos años como el sentido de la imitación o la sinceridad del artista, siempre desde de un planteamiento claramente romántico.

Uno de los artículos más interesantes de Madrazo es el que, partiendo de los escritos de Cornelio Agripa Von Nettesheim, filósofo que vivió entre el último tercio del siglo XV y primer tercio del XVI, expone cuestiones tan importantes como la imitación en el arte o la trascendencia de la estética.

Madrazo no considera acertadas todas las ideas de Agripa sobre el arte, aunque reconoce su inteligencia para abordar otros muchos temas y alaba su libertad de pensamiento, con un espíritu tolerante y abierto.

Agripa queda deslumbrado por la fiel representación de la realidad y olvida la esencia del arte. Le parecía admirable que, en alguna ocasión, los pájaros confundieran los racimos de uvas reproducidos en un

cuadro con racimos reales, llegando incluso a picotearlos, o que las aves intentaran posarse en un tejado pintado; aunque el ejemplo de máximo realismo, de perfecta imitación, es para el filósofo el de un cuadro que representaba una cortina con tal verdad que incluso un artista quiso descorrerla para descubrir la obra que estaba debajo. Todo ello le parece admirable.

Madrazo piensa que ese planteamiento artístico es un absurdo, el arte es mucho más que la fiel reproducción de un objeto y esos ejemplos:

"(...) prueban muy poco ó nada, hablando de la pintura como bella y noble arte. Nadie ignora lo absurdo que es considerar al pintor, al poeta que traza su pensamiento con el pincel y los colores, al genio que crea, que vierte su inspiracion en el drama, en el poema de un hecho histórico ó posible, en la grandiosa descripcion de un hermoso paisage, variado como la fantasia - solemne y sombrío, ó risueño y encantador, como la realidad; el considerar, repito, á este ser privilegiado como mero copiante, como servil imitador de una naturaleza en detalle, de una naturaleza prosáica y mezquina."¹(sic)

Cornelio Agripa no se queda en el comentario puramente estético, sino que plantea otras cuestiones un tanto retorcidas, según Madrazo, como la idea de que las Bellas Artes son fuente de perversión:

¹ Madrazo, Pedro de: "Juicio sobre las artes en el siglo XV. Cornelio Agripa de Nettes-heim", *No me olvides*, nº 4, 28 de mayo de 1837, p. 3.

"(...) es creible que tanto ellas² como la pintura hayan sido inventadas y fomentadas por los espíritus inmundos en obsequio del lujo y de la vanidad, para despertar los deseos y engendrar la supersticion en el corazon humano; y que los primeros que á ellas se dedicaron fueron los que, segun el dicho de San Pablo, desfiguraron la gloria de Dios incorruptible, en la semejanza del hombre corruptible, de los cuadrúpedos y reptiles, y contra su espresa prohibicion de representar las bajezas de la tierra, introdujeron una idolatría grosera y detestable á los ojos de aquel Ser supremo."³(sic)

Parece que Cornelio Agripa iba más allá en sus conclusiones sobre el sentido del arte. Por un lado encontraba cierta utilidad en las artes como fuente histórica, o elogiaba, como vimos antes, la perfección técnica que lleva a confundir los objetos pintados con otros reales. Pero el arte tiene para el filósofo un lado oscuro, según las citas que introduce Madrazo, pues veía en algunas representaciones la mano del "demonio", llegando incluso a afirmar:

"(...) malos cristianos somos y mal sentido habemos sobre todas las demas naciones, cuando dejándonos sumergir en tal embrutecimiento de costumbres y manera de vivir, no se halla cuadra ni dormitorio en nuestras casas que no esté revestido con lúbricas y desonestas pinturas que incitan á nuestras mujeres é hijas á la lascivia; y con grave peligro de incurrir en la idolatria, adornamos tambien con imágenes y figuras nuestros templos, capillas, y oratorios."⁴(sic)

² Se refiere a la escultura y el grabado.

³ Madrazo, Pedro de: "Juicio sobre las artes en el siglo XV", *No me olvides*, nº 5, 4 de junio de 1837, p. 3-4.

⁴ Ibidem, p. 4.

Y es que, según explica Pedro de Madrazo, parece que Cornelio Agripa caía en fuertes contradicciones intelectuales por su condición de pensador con una anquilosada formación teológica, en un período especialmente conflictivo para el pensamiento cristiano. Los planteamientos del filósofo le parecen absurdos al articulista, pero, a pesar de ello, busca una justificación. Cree que fue un talento privilegiado de su época y, tal vez, si hubiese nacido en otro momento, habría juzgado de manera distinta a las Bellas Artes. Pero los condicionamientos externos, su gran inteligencia, su obsesión por descifrarlo todo, le llevaron a estas conclusiones y cayó en la contradicción de las propias doctrinas que creaba, una combinación de elementos difíciles de unir.

La tolerancia que muestra Pedro de Madrazo hacia las ideas de este personaje es muy interesante. Siempre justifica sus palabras, aunque vayan en contra de sus propias ideas. Quiere ser objetivo, entender a Agripa en su contexto histórico, porque admira su libertad de pensamiento y reconoce que, si erró a la hora de descifrar el sentido de las Bellas Artes, también acertó en otras muchas cosas. Fue un hombre brillante, pero su mente privilegiada no pudo abarcarlo todo, estaba demasiado condicionada por la época en que vivió, por eso Madrazo no arremete contra él, sólo expone su

equivocación y aprovecha para plantear sus propias teorías sobre el arte.

7.1.2. La sinceridad del artista.

En otro artículo publicado en *No me olvides*, el mismo Pedro de Madrazo critica la separación entre hombre público y hombre privado, entre la vida exterior y la vida interior, tan de moda en aquel período del siglo XIX. Esa dualidad se extiende al artista y resulta tremendamente perjudicial, porque conduce a la mentira, a la falsedad del arte. La obra y el artista que la produce deben mantener siempre una compenetración: creador y creación han de estar íntimamente relacionados.

El ejemplo tomado por Madrazo es la poesía, aunque su sentido puede extenderse a todas las ramas del arte. En España, el artista no se comunica con el hombre porque su poesía no brota de forma natural, está basada en la francesa. Los franceses tienen motivos para hacer lo que hacen, han sentido el dolor, han vivido una serie de convulsiones políticas y sociales y su poesía es consecuencia de sus experiencias recientes. Esas

vivencias han llevado a los franceses a emitir un grito de desesperación y de duda que se transmite a toda la sociedad. Es una poesía consecuente.

En España la situación de la poesía es extraña porque simplemente imita, no siente:

"La poesía española moderna es lamentosa, sombría, irónica y desesperada porque su tipo es la francesa. Para lamentarse como algunos de nuestros poetas, honrosas excepciones de la *melancolomania*, es necesario sentir el dolor; la llaga en el fondo del corazón. Por eso los ayes revestidos de tonos y *fioriture*, esos lamentos contrahechos é improvisados no merecen el nombre de poesía;- y aquí un nuevo clasicismo, una nueva rutina."⁵(sic)

Cuando se produce la separación entre autor y obra, el arte pierde su auténtico valor, su verdadero sentido, porque la producción tiene que ser ante todo sincera, tiene que ser auténtica. Por eso Madrazo critica a muchos de sus contemporáneos, porque no son sinceros en sus producciones, porque su obra no nace de experiencias reales:

"Por eso ese *poeta*!! de hoy, siempre maldecido, siempre extraño, hecho el huron de la sociedad, no me causa la mas mínima compasión. Veo que es un señorito cómodo que quiere vivir en el lujo sin trabajar y sin ser útil á los hombres, que se queja sino le dejan cometer sus locuras y violencias, que es hipócrita y se hace el religioso para desmoralizar la sociedad, por consiguiente digo que miente cuando me habla de su santa misión sobre la tierra; que miente y que siendo en ella una pobre planta parásita,

⁵ Madrazo, Pedro de: "Bellás Artes. Filosofía de la creación", *No me olvides*, nº 13, 30 de julio de 1837, p. 1.

ha querido ser flor aromática, árbol sombrío, cuando exclama "nadie me comprende".⁶(sic)

Esta defensa exaltada del arte como forma de expresión no la habíamos encontrado hasta ahora en otras publicaciones del mismo género, de hecho el mismo Madrazo afirma que a muchos les puede parecer extravagante y atrevida. Creemos que su actitud es verdaderamente romántica, en tanto en cuanto apoya la individualidad y la intimidad, el sentimiento y la sinceridad.

Madrazo defiende un compromiso con el arte en el que la apariencia externa carece de valor. Es necesario que una obra diga algo, que sea consecuencia de las vivencias y experiencias de quienes la crearon.

7.1.3. El artista y su relación con la sociedad.

No me olvides sigue planteando cuestiones polémicas a través de los diferentes artículos publicados, entre ellas destaca la relativa a la vinculación del artista con la sociedad. Esta es una relación tirana, impone unas reglas que es necesario cumplir siempre y salirse de

⁶ Madrazo, Pedro de: "Bellas Artes. Filosofía de la creación", *No me olvides*, nº 14, 6 de agosto de 1837, p. 1.

ellas conlleva graves consecuencias. La mayoría de los hombres las cumplen porque no las meditan, mientras sus transgresores son condenados a la soledad o al ridículo, y sólo con una gran fuerza e imaginación es posible sobrevivir a su castigo. El artista es una excepción, él puede escaparse de la sociedad.

El artista, según *No me olvides*, puede enfrentarse con esa sociedad, porque si le falla puede crear otra más de acuerdo con sus sensaciones. El artista en su soledad tiene la ayuda de su filosofía y el consuelo de su imaginación. Pero ello no quiere decir que se separe totalmente de la sociedad, siempre tendrá que enfrentarse con ella y su lucha será constante, ya que lo llena de necesidades, lo postra y lo humilla. En su rebeldía, el genio está aislado entre la multitud:

"Sus creencias son tenidas por delirios, sus acciones por ridiculeces y la sociedad castigándole con la terrible marca le llama *locura*, hace penosa su situación, porque embaraza su paso deteniéndole con una barrera ante la que se estrella su alma-los trages, recomendacion que se atiende porque la mayoría no piensa y la mayoría siempre domina. Cuan cruel es el despotismo que egerce la multitud!! abruma (...)"⁷(sic)

El arte para *No me olvides* está en relación constante con la sociedad en la que se desarrolla. No puede separarse de ella, porque le influye directamente, fomentando o

⁷ L.: sin Título, *No me olvides*, nº 40, 4 de febrero de 1838, p. 4.

impidiendo su avance.

Fernando Vera firma un artículo sobre la importancia que tiene el desarrollo de una sociedad para la evolución del arte. Según comenta, aquellos pueblos que siempre reciben la ley de los vencedores y que no han sufrido convulsiones políticas no tienen nada que ofrecer, son pobres en el ámbito de la producción artística. Pero, en aquellas otras sociedades dominadoras, como Babilonia, Cartago y Roma, el artista encuentra motivo de inspiración, halla héroes y monumentos que recuerdan hechos sublimes, porque fueron pueblos civilizados y:

"(...) donde hay civilizacion hay inteligencia hay poder, y donde hay poder existe un germen de gloria, que se desarrolla y produce acciones grandes, siempre que la envidia ó la ambicion se esfuerzan para arrancar el cetro de sus manos, la diadema de sus sienes."⁸(sic)

El artista, cuando llega a aquellos lugares que un día fueron cuna de grandes glorias, entra en una especie de éxtasis, y "los que antes fueron centros de poder lo son hoy de la meditacion y el entusiasmo"⁹.

Lo más interesante del artículo de Fernando Vera es su visión del poder de las naciones como fuente de inspiración artística, además de la relación que

⁸ Vera, Fernando: "Placeres de un artista. Recuerdo", *No me olvides*, nº 3, 21 de mayo de 1837, p. 3.

⁹ Ibidem, p. 4.

establece entre poder y civilización. La importancia que tiene la historia para el arte está también presente en el texto, pues en las ruinas encuentra el artista un motivo de inspiración.

Los planteamientos de *No me olvides* no son meramente estéticos, como vemos. Lo importante es aquello que el artista tiene que contar, sus vivencias y sus experiencias. El mundo interior de cada individuo unido al contacto con la sociedad son elementos imprescindibles para la creación, pues ésta no puede limitarse a la fiel reproducción de la realidad aparente.

7.2. ARQUITECTURA

La arquitectura es la única rama de las Bellas Artes a la que *No me olvides* dedica un espacio significativo, pues la pintura y la escultura, salvo en la crítica de las Exposiciones del *Liceo* y de la *Academia de San Fernando*, apenas tienen relevancia en sus páginas.

El gótico es el estilo preferido por *No me olvides*, según observamos en los artículos publicados, mientras el clasicismo es objeto de revisión y sus fanáticos seguidores son duramente criticados por su intransigencia e intolerancia. Al contrario que otras publicaciones del mismo género, esta revista no se preocupa por describir edificios o monumentos.

7.2.1. Las virtudes del gótico: La Catedral de Burgos.

El ejemplo del gótico español por excelencia es la *Catedral de Burgos*, y Juan Estanillo la analiza en

profundidad en los dos artículos que publica en *No me olvides*. Estos textos no tienen nada en común con aquellas descripciones minuciosas sobre monumentos antiguos que encontramos en otras publicaciones ilustradas de la época, en las cuales las opiniones son escasas y se limitan a relatar la historia del edificio o a comentar su estructura, medidas, etc. Para el articulista la esencia del edificio religioso y su estética son lo verdaderamente importante.

Estanillo no intenta ocultar en ningún momento la admiración que siente por la *Catedral de Burgos*, de hecho ésta preside todos sus comentarios. Pero su pasión no le impide criticar algunos elementos que considera desacertados. Un ejemplo de ello es el *crucero*, demasiado pesado y frío, según afirma, por ser un "remedo" del arte gótico en su exterior y romano el interior¹⁰.

La *esfera del reloj* tampoco es de su agrado, ni los lienzos de barro que cubren las ventanas y troneras del segundo cuerpo. Por otro lado, la posición del coro quita al interior "majestad y grandeza". Todo ello, como dijimos antes, no impide que Juan Estanillo considere la *Catedral de Burgos* una obra excelente, digna de los

¹⁰ Estanillo aclara que ha consultado el motivo de ello, y se debe a que el primitivo crucero se desplomó y tuvo que ser reemplazado. Estanillo, Juan: "Bellas Artes. La Catedral de Burgos. Artículo 1º", *No me olvides*, nº 1, 7 de mayo de 1837, p. 5.

mayores elogios, afirmando incluso:

"Su arquitectura es gótica de todos los tiempos. Es la historia completa de este arte oriental, desde que nace hasta que espira."¹¹(sic)

Pero no solamente desde el punto de vista estético es un compendio de cualidades y virtudes. El espíritu religioso de la obra es también muy importante, pues transmite una serie de sensaciones de enorme impacto, descritas por el autor en un tono ciertamente romántico:

"El interior del lúgubre santuario exala un vapor santo que aflige el alma con el peso de los remordimientos, anonada el espíritu y arranca lágrimas de arrepentimiento.- allí bajo aquellas bóvedas sombrías, que parecen un cielo tempestuoso, el hombre sumergido en los mas terribles pensamientos, recuerda, á pesar suyo, la ira de Dios, su justicia tremenda y el eterno padecer!!"¹²(sic)

Estanillo, además, personaliza el artículo. No se limita a hablar de esta obra con más o menos objetividad, manteniendo una distancia, sino que se implica directamente, poniéndose a sí mismo como ejemplo cuando se refiere a todo aquello que el templo transmite. Su tono, como podemos observar, es tremendamente pesimista y muy en la línea del romanticismo más dramático:

"Aquellos que siempre vivieron adormidos en los placeres, no forman tan lúgubres ideas al penetrar en aquel sagrado recinto; tan

¹¹ Ibidem.

¹² Estanillo, Juan: "Bellas Artes. La Catedral de Burgos", *No me olvides*, nº 6, 11 de junio de 1837, p. 2.

melancólicas inspiraciones las sienten solo el poeta cristiano y los que, como el que esto escribe, han apurado la acerba copa del dolor, y en cuyo pecho late un corazón lleno de heridas, que jamás se han de cerrar, y que en medio de la juventud le han de arrastrar a la tumba!!"¹³(sic)

Con este lenguaje el articulista da sentido al mito romántico de la arquitectura gótica como representación de un espíritu religioso más puro e intimista, más acorde con el sentimiento reivindicado por los románticos españoles de la época.

El gótico español tiene para *No me olvides* unas características muy especiales, fruto de una cultura y de unas experiencias concretas. Para Antonio de Zabaleta es una arquitectura esbelta, elegante, solemne y caprichosa:

"(...) por una tendencia particular, y no muy fácil de percibir á la arquitectura árabe, voluptuosa, esmaltada y calada, como la concepcion pomposa y transparente de la poesía oriental."¹⁴(sic)

Así, esta publicación reivindica los valores nacionales con sus particularidades históricas, pues, como el mismo Zabaleta dice, la arquitectura hay que estudiarla siempre en su contexto.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Zabaleta, Antonio de: "Arquitectura", *No me olvides*, nº 12, 23 de julio de 1837, p. 2.

7.2.2. Revisión del clasicismo.

La admiración y respeto por la arquitectura gótica en *No me olvides* es incuestionable. Sobre la arquitectura clásica plantea cuestiones ciertamente polémicas para la época, como la afirmación de que los griegos pintaban sus monumentos, según se deduce de los muchos fragmentos encontrados. Esto hoy en día ha sido plenamente aceptado, pero a principios del siglo XIX muchos se resistían a creer que lo que tenían ante sus ojos fue antes de otra manera. Quienes habían defendido unos determinados valores estéticos no podían aceptar que las investigaciones pusiesen en entredicho sus normas sobre el "buen gusto".

Zabaleta, autor de los dos artículos en los que se plantea esta cuestión, alude a Winkelman y D'Agincourt, reconociendo las aportaciones de estos historiadores para el conocimiento del arte antiguo. Sin embargo, critica que en los escritos del primero no se hable nunca sobre aquellos fragmentos, cuando sin duda debió conocerlos a través de sus investigaciones. Con ello, de alguna manera, está acusando al prestigioso historiador de arte de ocultar información para mantener un ideal estético y a sus seguidores de poseer escaso conocimiento de la realidad.

Zabaleta es consciente de la polémica que pueden levantar sus afirmaciones, de la inmediata reacción de los clásicos:

"(...) que del mismo modo que los preceptistas en literatura se exaltan á la menor innovacion en su venerado dogma."¹⁵(sic)

Pero al autor no le preocupa la reacción de los intransigentes. Está dispuesto a demostrar sus teorías, respaldadas por las investigaciones que se han realizado al respecto. Muchos han visto esos fragmentos y no puede dudarse de su autenticidad, de que pertenecen a la arquitectura griega, aun cuando el tiempo haya borrado las huellas de la pintura en los monumentos antiguos a que pertenecieron. Incluso en el *Partenon* -obra excepcional para Zabaleta, pues una cosa no quita la otra- se han descubierto en los últimos tiempos trozos pintados que formaban parte de su decoración exterior:

"Sin embargo, esto pasa desconocido: esta cualidad tan importante no ha sido notada por los mismos que tan admiradores de aquellos monumentos buscan en la centésima medicion de sus intercolumnios la forma para sus mezquinas producciones, sin importárseles gran cosa al parecer que aquel tipo colosal, trasplantado, mutilado, y no comprendido, pierda su magestad y su belleza; que la creacion filosófica y armoniosa, y eterna pierda en la torpe inoculacion á que se la sujeta sacándola de su clima, de su base, de entre el language, las costumbres, y la inteligencia que la unen con los seres que tradicionalmente se reunen á su sombra, su filosofia para servir á otro culto, su armonia para hablar á otros corazones, y su

¹⁵ Zabaleta, Antonio de: "Arquitectura", *No me olvides*, nº 11, 16 de julio de 1837, p. 6.

eternidad para caer desmoronada al peso de su mal dispuesta trabazon."¹⁶(sic)

No me olvides critica así la intransigencia y la falta de objetividad de quienes han fomentado el culto al clasicismo sin conocerlo realmente, de quienes se han negado a aceptar cualquier descubrimiento que ponga en entredicho aquello que han defendido a ultranza, aquello que han considerado como una ley inamovible.

No me olvides no ataca al clasicismo, sólo quiere ser objetivo y respetarlo por lo que verdaderamente fue. Para Zabaleta, la arquitectura es algo complejo que depende de muchos factores y éstos deben tenerse siempre en cuenta a la hora de estudiarla. Incluso la estética varía en cada país por distintos motivos: por cuestiones climáticas, de materiales, de costumbres o de gobierno; por eso hay que analizarla en su contexto.

El clasicismo hay que estudiarlo a partir de un nuevo planteamiento alejado del fanatismo de los seguidores de esta escuela y con un verdadero interés científico, conociendo lo que fue y lo que representó en su momento.

¹⁶ Ibidem, p. 7.

7.3. PINTURA

No me olvides es una excepción entre las revistas literarias y artísticas. En sus páginas no destacan los artículos sobre pintura, si exceptuamos las críticas de las Exposiciones celebradas en los salones del *Liceo* o en la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, y tampoco publica biografías de pintores o descripciones de cuadros.

Una serie de textos dedicados a pintores contemporáneos - escritos en verso o en prosa- reflejan la idealización de que es objeto el artista en las páginas de *No me olvides*. En este sentido el protagonista por excelencia es Federico de Madrazo, pues Juan Bautista Alonso habla en un tono entusiasta del retrato que le ha hecho el pintor¹⁷, y Eugenio de Ochoa firma un poema ensalzando su genio artístico¹⁸.

¹⁷ Alonso, Juan Bautista: "Mi retrato. Al célebre pintor don Federico de Madrazo", *No me olvides*, nº 17, p. 3-4.

¹⁸ Ochoa, Eugenio de: "Al pintor de cámara Don Federico de Madrazo", *No me olvides*, nº 23, 7 de octubre de 1837, p. 3-6.

Parece que el elogio es demasiado fácil en aquellos días y algunos escritores cantan las excelencias de los artistas sin un verdadero conocimiento. Por ejemplo, Ramón de Campoamor escribe un poema a Esquivel con motivo del retrato que realizó a Virginia Eaton¹⁹ y *No me olvides* lo publica, pero lo cierto es que ese cuadro lo pintó Federico de Madrazo y no Antonio María Esquivel.

Las aclaraciones no se hacen esperar y en las páginas de *No me olvides* surge enseguida la polémica a través de un intercambio de "comunicados" que tratan de disipar el error.

En el número siguiente a la publicación del poema de Campoamor, aparece ya un comunicado de Antonio María Esquivel aclarando que él no es el autor del citado cuadro:

"Señor editor del periódico *No me olvides*, habiendo visto en el número 36 de su apreciable periódico una composición poética firmada por R. Campoamor y dirigida a mí, exige mi delicadeza que declare no haber yo jamás retratado a la señorita de que se hace mérito en dicha composición, y que no puedo permitir pase sin rectificarse una equivocación que pudiera perjudicarme."²⁰

¹⁹ Campoamor, Ramón de: "A D. Antonio Esquivel retratando a la hija del ministro plenipotenciario de los Estados Unidos", *No me olvides*, nº 36, 7 de enero de 1838, p. 4.

²⁰ Esquivel, Antonio María: "Comunicado", *No me olvides*, nº 37, 14 de enero de 1838, p. 7-8. Reprod. en Cabañas, Pablo: *No me olvides*. Madrid: Instituto Nicolás Antonio, C.S.I.C., 1946, p. 55-56.

Tras la aparición de esta nota aclaratoria, alguien que se identifica como un amigo de Federico de Madrazo y que firma con las iniciales J.L. responde a Esquivel en un tono algo irónico, ofendido por las palabras del pintor sevillano:

"Señor editor del *no me olvides*, habiendo leído en el número 37 de su apreciable periódico un comunicado del señor Esquivel, en el que su delicadeza le obliga a declarar que no ha retratado jamás a la señora Virginia Eaton, como supuso el señor Campoamor en la composición que le dirigió y publicó en el número anterior de este periódico; *equivocación que podría perjudicarle*; honrándome con la amistad del verdadero autor de este retrato, don Federico de Madrazo, ausente en la actualidad de esta capital, me atrevo a declarar en su nombre, que a mi amigo también le podía perjudicar el que se creyera que este retrato hubiera sido ejecutado por el señor Esquivel; declaración que hago movido de la misma delicadeza."²¹

El error de Campoamor se debió, según una nota publicada por *No me olvides*²² en nombre de éste, a que vió un retrato firmado por Antonio María Esquivel y pensó que la persona retratada era Virginia Eaton. Esto nos da idea de la facilidad con que se sacaban conclusiones precipitadas, sin preocuparse por obtener una información completa antes de escribir al respecto.

²¹ J.L.: "Comunicado", *No me olvides*, nº 38, 21 de enero de 1838, p. 7. Reprod. en Cabañas, Pablo: op. cit., p. 63.

²² Esta nota la inserta bajo el comunicado de Esquivel aclarando que él no es el autor del citado retrato. Esquivel, Antonio María: art. cit, nº 37, 14 de enero de 1838, p. 56.

Esta pequeña polémica, y los poemas dedicados a Federico de Madrazo²³, son lo único significativo que encontramos sobre pintura en la revista, pues como ya dijimos al principio, *No me olvides* no publica biografías ni comentarios sobre obras antiguas o modernas.

En alguna nota sobre las actividades del *Liceo Artístico y Literario* se hace referencia a alguno de los cuadros que en las reuniones celebradas los jueves en dicha institución pintaron socios como Gutiérrez de la Vega, Esquivel o Villaamil destacando sus cualidades, pero sin profundizar en ellos, con una intención meramente informativa.

No obstante, como veremos en el apartado correspondiente, en la crítica que Salas y Quiroga hace de la Exposición del *Liceo Artístico y Literario* y de la *Academia de San Fernando*, los comentarios sobre esta materia son ciertamente profundos y dan una clara idea de cual es la posición de *No me olvides* con respecto a la pintura contemporánea.

²³ Una pura exaltación de sus cualidades artísticas.

7.4. ESCULTURA

La escultura tampoco tiene una representación significativa en *No me olvides*. Un artículo anónimo sobre Thorwaldsen es todo lo que encontramos relacionado con esta rama de las Bellas Artes, la más marginada en todas las publicaciones periódicas ilustradas de principios del siglo XIX, como ya sabemos.

El artículo sobre Thorwaldsen no aclara cuál es la posición de *No me olvides* con respecto a la escultura, sus preferencias estéticas o su visión de los distintos estilos y artistas, pues apenas contiene opiniones de interés.

Por otro lado el texto no podemos encuadrarlo ni como biografía ni como estudio o análisis de la obra del artista, pues mezcla distintas cuestiones sin que éstas parezcan tener una explicación coherente.

El texto comienza con la narración de la historia que inspiró la *Nemesis* de Thorwaldsen, una obra maestra según el articulista, y a a ello dedica un espacio importante

si tenemos en cuenta la extensión total del artículo. Podríamos pensar que tras ello va a describir la citada obra, a comentar sus cualidades artísticas o técnicas, pero curiosamente no lo hace.

Hay algunas referencias a la personalidad del artista, ya anciano, a sus rasgos físicos y humanos. Describe brevemente el lugar donde trabaja o los objetos que, como coleccionista, ha acumulado a lo largo de su vida y habla de su relación con otros artistas. Esto último es quizá lo más destacado en el artículo, como si su objetivo fuese establecer una relación entre la genialidad y una actitud respetuosa con aquellos que se dedican a la misma profesión:

"En la vida doméstica, Thorwaldsen es el hombre mejor que es posible hallar; recibe á todos los jóvenes artistas con una bondad enteramente paternal; les prodiga sus atenciones, sus consejos; hay pocos artistas extranjeros en Roma que no vayan á pedir consejos á Thorwaldsen; á todos los acoge con amabilidad, les encarga obras cuando ellos no se atreven á ofrecérselas. Es un verdadero artista, entusiasta por las artes, y tan útil á sus adelantos por sus obras, como por sus palabras y hechos."²⁴(sic)

Parece más un artículo de interés humano que un texto de crítica artística. Quizá el objetivo era simplemente informar sobre las cualidades personales de un escultor prestigioso.

²⁴ "Thorwaldsen, celebre escultor contemporaneo", *No me olvides*, nº 39, p. 6.

7.5. EXPOSICIONES DE MADRID: EL LICEO ARTISTICO Y LITERARIO Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

No vamos a repetir de nuevo cuán importantes son para el Madrid cultural de la época las exposiciones públicas, celebradas en el *Liceo Artístico y Literario* y en la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*. No me olvides, como el resto de las publicaciones de este género, no deja pasar inadvertidos esos acontecimientos tan significativos y el propio director de la revista, Jacinto de Salas y Quiroga, escribe en alguna ocasión la crítica.

7.4.1. Exposiciones del Liceo Artístico y Literario.

Sobre la primera exposición que celebra el *Liceo* en 1837 escribe Jacinto Salas y Quiroga con verdadero entusiasmo. En ella elogia las obras de algunos pintores como Villaamil, Ortega, Bejarano, Esquivel y Gutiérrez, destacando siempre sus aspectos más positivos. Del último

comenta, además, que su *Venus* merece mención honorífica, aunque parece que el tema no es de su agrado.

Pero lo más interesante de este artículo no son los comentarios sobre las obras presentadas por los distintos artistas, sino la crítica clara y directa que hace el fundador y director de *No me olvides* a quienes, por su posición, deberían prestar mayor atención a las Bellas Artes y no lo hacen: el Gobierno y los "magnates".

Esta crítica no es en ningún momento sutil. Mientras elogia a José Fernández de la Vega por su iniciativa privada, por la creación de esa importante institución que es el *Liceo Artístico y Literario*, lanza sus reproches a aquellos que ignoran el arte o lo consideran algo intrascendente:

"No debemos la creacion y existencia de este establecimiento, ni al zelo del gobierno, ni á la opulencia de nuestros magnates; aquel se cura poco de las artes y de los que las cultivan; estos no se curan nada de semejante niñería; á un particular sin gran fortuna, pero con entusiasta amor á las artes y las letras, debemos el LICEO."²⁵(sic)

En cuanto a las virtudes del artista, exalta el genio sobre cualquier otra virtud, mientras desprecia con orgullo la protección de los poderosos y se posiciona a favor de la individualidad, afirmando:

²⁵ Salas y Quiroga, Jacinto: "Exposicion de pintura en el Liceo", *No me olvides*, nº 19, 10 de septiembre de 1837, p. 7.

"Los que dicen que los artistas y las artes necesitan proteccion, que traigan á su memoria el LICEO, y conocerán que para sobresalir lo único que se necesita es *genio*." ²⁶(sic)

Esta actitud de Salas y Quiroga parece fruto de la desilusión y el desencanto. En ese momento ni el gobierno, ni la burguesía, ni la nobleza parecen colaborar en el progreso cultural del país. La antítesis de todo ello es José Fernández de la Vega, amante de la cultura y hombre con ilusión e iniciativa, aunque sin medios, por eso los elogios de *No me olvides* hacia él son constantes:

"Llor á el señor Vega en cuya conducta vemos una queja amarga á los que, pudiendo fomentar y proteger las bellas artes, creen que es suficiente una estéril compasion." ²⁷(sic)

Sebastián López de Cristóbal, en otro artículo que publica *No me olvides* sobre la exposición del Liceo en febrero de 1838, adopta un tono mucho más optimista en lo relativo al panorama artístico español. La gran afluencia de público y el trabajo de los artistas llevan al autor a la conclusión de que el arte en España no puede hundirse, ni siquiera con las dificultades por las cuales atraviesa el país en esos momentos, porque la pasión de los españoles por él se ha hecho pública.

²⁶ Ibidem, p. 8.

²⁷ *No me olvides*, nº 40, 4 de febrero de 1838, p. 8.

Un país con una historia tan importante en el terreno artístico, tiene por fuerza que mantener esa pasión. España ha dado nombres como Murillo y Velázquez, Lope y Calderón, cuyo recuerdo se mantiene porque dejaron un legado de "amor y entusiasmo por las bellas artes"²⁸ y una llama encendida que no puede apagarse del todo. El genio está ahí, aunque teóricamente sean necesarias unas condiciones especiales para el desarrollo del arte, según el crítico:

"(...) ¿mas con grandes recursos de imaginacion, con tantos tesoros de genio se consigue que las bellas artes prosperen? necesitan ademas paz, ilustracion, riqueza; son bellas flores que no pueden vivir sin aire y sin sol, y con todo entre nosotros, como si hubiéramos nacido para desmentir axiomas se han desarrollado con toda la fuerza de una vegetacion rica y frondosa; mas que amargas reflexiones se ocurren al llegar á esta idea, ¿qué necesitamos? paz porque con ella tendremos riqueza y artistas (aunque con orgullo podemos decir que los nuestros si la necesitan no la manifiestan)."²⁹(sic)

Ante el entusiasmo mostrado por el público en la citada exposición, López de Cristóbal concluye que el pueblo español no quiere que se le prive ni de sus cuadros ni de sus monumentos. Con ello aprovecha para criticar duramente las barbaridades que en España se han cometido con las obras de arte, como el traslado de algunas piezas

²⁸ López de Cristobal, Sebastián: "Esposicion de pinturas del Liceo", *No me olvides*, nº 41, p. 7.

²⁹ Ibidem.

de valor a otros países o el derribo de muchos monumentos. Por todo ello llama la atención del Gobierno. No pueden seguir cometiéndose esas locuras con el patrimonio artístico:

"Tiempo nos parece ya que el gobierno cuide de los que han quedado, que las autoridades á quien la nacion ha confiado este tesoro, depósito sagrado se interesen por él, y no queremos que se reedifique por que es imposible ni que se hagan grandes gastos. que se conserve, que no se arruine, porque otra generacion vendrá mas feliz y bendecirá á la que conservó lo que otros hicieron, ya que ella no pudo hacer."³⁰(sic)

La Exposición del *Liceo Artístico y Literario* sirve en realidad como excusa para poner sobre la mesa aquellos temas relacionados con las Bellas Artes que en su momento fueron objeto de polémica. Lo menos importante parece ser la Exposición en sí, pues, salvo en el artículo de Salas y Quiroga ya mencionado, no encontramos ningún comentario sobre las obras expuestas.

En 1838 ni siquiera se comentan brevemente las obras presentadas en la Exposición del *Liceo*. Solamente una nota llama la atención sobre uno de los cuadros expuestos, el titulado *Un acuartelamiento*, pintado por Genaro Pérez Villaamil. *No me olvides* recomienda este cuadro a sus lectores por su interesante temática:

"Porque en él ha escrito el pintor un sentimiento que devora su corazon - los

³⁰ Ibidem, p. 8.

monumentos admirables de las bellas artes, nuestras catedrales, y monasterios se derriban, ó se entregan á los soldados que arrancando sus brillantes adornos de cresteria hozan las bellezas que no conocen sus ojos de caren; vandalismo que no solo comente el soldado sino quien abandona estos monumentos, delicia de los hombres de gusto, y orgullo de nuestros artistas."³¹(sic)

Villaamil es visto como el transmisor de las ideas anteriormente expuestas: no solamente la guerra es el enemigo del arte, no sólo el soldado ignorante, sino todos aquellos que permiten con su silencio o su dejadez que los monumentos se destruyan.

7.5.2. Exposición de la Academia de San Fernando.

No me olvides emplea un tono muy distinto cuando se enfrente a la Exposición que anualmente celebra la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, pues si antes elogiaba la iniciativa de un particular amante del arte y ello era motivo de alegría, ahora ha llegado el momento de mostrar cuán crudo está el panorama artístico español.

Jacinto de Salas y Quiroga es el autor de dos artículos

³¹ *No me olvides*, art. cit., nº 40, 4 de febrero de 1838, p. 8.

sobre dicha Exposición, en los cuales utiliza un tono agresivo y crítico, tanto con el público como con la *Academia*. Tampoco a los pintores los colma de elogios pues, aunque reconoce sus méritos, expone todos los defectos que advierte en su obra. Es, sin duda, la crítica más interesante de cuantas hemos estudiado en las publicaciones de este género, pues parece que por primera vez alguien cumple con su cometido y afronta el tema sin recurrir a la alabanza fácil.

El público es el primero en recibir los ataques de Jacinto Salas y Quiroga, como espectador y como comprador en potencia, por su ignorancia y por su desinterés, por el poco valor que otorga a la actividad creadora.

Ante un comentario sobre la escasez de cuadros presentados ese año en la exposición, el editor de *No me olvides* responde con contundencia: "es un verdadero milagro el que haya tantos"³². La razón es sencilla:

"¿qué puede ser de la pintura en un país en donde no se encargan cuadros, en donde no se venden cuadros, y en donde no se entiende casi nada de cuadros? - ¿Qué en un país en donde, empezando por las personas mas condecoradas y pudientes, y acabando por las que mas decantan el gusto y protección, todas, todas estiman mas unas monedas de oro que un magnífico cuadro?"³³(sic)

³² Salas y Quiroga, Jacinto de: "Exposición de pinturas de la Academia de San Fernando. Artículo 10", *No me olvides*, nº 23, 7 de octubre de 1837, p. 5.

³³ Ibidem.

Por otro lado, Salas y Quiroga lamenta también que los salones del *Museo del Prado* estén siempre desiertos, que los pintores tengan que dedicarse a hacer retratos para sobrevivir y que dichos retratos sólo se juzguen por el parecido. Pero especialmente critica que los ociosos vayan a la Exposición de la *Academia* para pasar el rato y que algunas personas de elevado nivel social o cultural lo hagan para poder decir que han estado allí. El verdadero interés por las Bellas Artes parece no existir.

Nadie queda libre de la crítica de Salas y Quiroga en *No me olvides*. Los encargados de colocar los cuadros en la Exposición son acusados de no hacer bien su trabajo, pues generalmente las mejores obras están mal situadas y las peores ocupan un lugar preferente. En cuanto al jurado de admisión es considerado demasiado indulgente:

"(...) pues que hay en la esposicion cuadros tan malos que un *pintador* de salas se avergonzara de firmarlos."³⁴(sic)

En cuanto a los pintores, como ya hemos dicho anteriormente, tampoco van a recibir esos encendidos elogios que suelen otorgarles otras publicaciones del mismo género, cuya alegría y optimismo ante la celebración de estos eventos les impiden juzgar con objetividad las obras expuestas.

³⁴ Ibidem, p. 6.

Salas y Quiroga no pretende ser destructivo con los pintores. De hecho, reconoce sus valores y cualidades, pero ello no le impide comentar los pequeños defectos que observa, para que puedan corregirlos y mejoren la calidad de su obra, este es el caso de Villaamil, Gutiérrez o Esquivel.

De los dos últimos critica su exagerado anhelo por restablecer la antigua escuela sevillana, lo que es un error. Salas y Quiroga está totalmente en contra de la imitación, defendiendo el genio y la originalidad:

"Nada, á nuestro juicio, es mas contrario al espíritu de independencia y libertad necesario en las artes, que la imitacion. *Voltaire*, á quien nada quedó por decir, y que todo lo dijo admirablemente, ha escrito lo que sigue:

Qui suit pas á pas son auteur

N'est qu'un valet qui suit maître.

Vinci, con suma oportunidad tambien, ha repetido que el pintor que imita á otro no es hijo de la naturaleza sino su nieto (...)"³⁵(sic)

Otra cosa es copiar para aprender de los grandes maestros de la pintura, pero aclara que esos modelos deben servir sólo para el estudio y no deben seguirse fielmente, porque el genio no se aprende de nadie. Cada artista debe tener su propia personalidad.

³⁵ Salas y Quiroga, Jacinto de: "Exposicion de pinturas de la Academia de san Fernando. Artículo 2º", *No me olvides*, nº 24, p. 3.

A Villaamil el director de *No me olvides* lo considera el mejor paisajista español, afirmando que sus cualidades son enormes, pero cree que debería estudiar "mas la naturaleza en la naturaleza"³⁶. Esto lo explica Salas poniendo algunos ejemplos:

"Si sus edificios fuesen menos dorados, si no prodigase tanto su riqueza, si fuese tan natural como brillante, si, en sus distancias, á veces estuviese mas feliz, si de cuando en cuando no se entretuviese en pintar vacas y caballos franceses en paises españoles, el Sr. *Villa-amil* seria único."³⁷(sic)

Pocos son los pintores que no reciben ningún comentario negativo del editor de *No me olvides*, pero alguno hay: Vicente López y Federico de Madrazo. Del último destaca los retratos de Gallego, Alonso y Eaton, utilizando un tono que denota un profundo respeto y admiración.

También Alenza, pintor problemático y al que tantos acusan de imitador de Goya, merece la total aprobación de Salas y Quiroga, hasta el punto de afirmar que:

"Una de las mejores obras que se han visto este año en la academia son seis caricaturas del Sr. Alenza. Su espresion es admirable, su originalidad llamó mucho la atencion. La luz está en ellos muy repartida."³⁸(sic)

³⁶ Ibidem, p. 4.

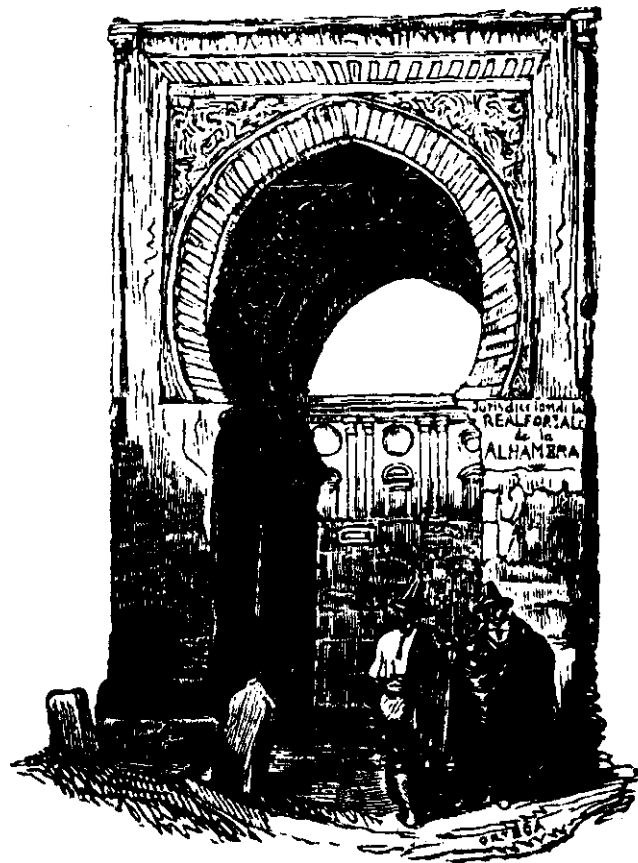
³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, p. 5.

Otros muchos ocupan algunas líneas en la crítica de *No me olvides*, como Puente, Ortega, Elbo o Castelaró y Perea, aunque sin gran trascendencia.

ILUSTRACIONES:

Go me Glvides.



El editor de *No me olvides* está más preocupado por transmitir mensajes escritos que visuales, por lo que el grabado tiene escasa importancia en las páginas de esta revista.

XC. La única ilustración relacionada con las Bellas Artes que hemos encontrado en *No me olvides* es esta "Puerta de la Alhambra", pero su intención no es únicamente reproducir un monumento español sino servir de PORTADA para el tomo de 1838. El grabado es de Calixto Ortega y refleja claramente el espíritu romántico de la publicación.

8. MUSEO ARTISTICO Y LITERARIO Y SIGLO XIX

El *Museo Artístico y Literario* y el *Siglo XIX* son dos publicaciones muy distintas, con estructura y contenidos claramente diferenciados. Pero hemos decidido agruparlas por ser las que menos artículos sobre Bellas Artes incluyen en sus páginas, la primera por su corta vida y la segunda porque está más preocupada por los contenidos culturales de otra índole.

Ambas revistas nacen a mediados de 1837, la primera en junio y la segunda cuando ésta ya ha desaparecido, en septiembre. Están unidas por su deseo de divulgar la cultura entre los españoles de la época, aun reconociendo que su labor no va a resultar sencilla debido a los graves problemas por los que atraviesa el país. Son obra de jóvenes idealistas que confían en una verdadera transformación de las estructuras políticas y sociales, en lo cual debe jugar un papel fundamental la educación de las clases medias. Por eso corren el riesgo de crear una revista apolítica, que con sus artículos e ilustraciones fomente el progreso cultural y el conocimiento de la ciencia, el arte y la literatura tanto del país como del extranjero.

8.1. MUSEO ARTISTICO Y LITERARIO: UN OBJETIVO INCUMPLIDO

El *Museo Artístico y Literario* nació el 1 de junio de 1837 sin demasiadas esperanzas, pues había vista fracasar a otras muchas publicaciones ilustradas. Sus malos augurios se cumplieron. Apenas consiguió sobrevivir unas semanas, en las que intentó cumplir aquello que había prometido a sus lectores, y de nada sirvió que algunos de sus colegas más prestigiosos, como *No me olvides*¹, recomendasen al público su lectura.

Entre los objetivos de la revista estaba la publicación de artículos sobre las "bellas artes en su teoría y práctica", además de la reproducción de los "monumentos y edificios de los más notables, prefiriendo los españoles"². Apenas tuvo tiempo de cumplir lo uno ni lo otro, aunque no podemos negar que realmente lo intentó, por lo menos en lo que a lo primero se refiere³.

¹ *No me olvides*, nº 5, 4 de junio de 1837, p.8.

² "Al Público", *Museo Artístico y Literario*, nº 1, 1 de junio de 1837, p. 1.

³ De los ocho números que publicó el *Museo Artístico y Literario* dos incluyen artículos sobre las Bellas Artes.

Desconocemos cuál habría sido la postura adoptada por el *Museo Artístico y Literario* en lo referente a las Bellas Artes de haber vivido más tiempo, de haber publicado varios artículos sobre el tema. Nosotros solamente hemos podido analizar el único texto que aparece en la revista, firmado por el director del *Liceo Artístico y Literario*, José Fernández de la Vega, dividido en dos partes y publicado en los dos primeros números. Curiosamente el mismo artículo lo encontramos reproducido más tarde en el *Liceo*, sin ninguna nota que informe de que había sido publicado con anterioridad⁴.

8.1.1. Las ideas de José Fernández de la Vega sobre el arte.

El artículo que acabamos de mencionar intenta resumir la evolución del arte en las distintas etapas de la historia. Algo demasiado pretencioso para tan breve espacio, aunque no negamos que podía resultar ilustrativo para el lector que nada sabía del tema. Por otro lado, plantea algunas cuestiones de interés sobre el significado de las Bellas Artes en distintos períodos.

⁴ V. Fernández de la Vega, José: "Crónica artística y literaria. Bellas Artes. Pintura. Escultura.", *Liceo Artístico y Literario*, tomo I, p. 189-193.

La relación que establece el articulista entre la paz y la evolución del arte nos parece una de los aspectos más interesantes del artículo. Para Fernández de la Vega cuando las armas dominan la vida de los pueblos no queda espacio para la belleza, y la historia es un buen ejemplo de ello:

"Hubo un tiempo, en que el empuje de una lanza daba nombradía á un caballero, lustre á su prosapia, riquezas y honores á su vida, y gloria á su posteridad.- En ese tiempo, las bellas artes, eran un recuerdo que por tradicion se enlazaba alguna vez á los nombres de GRECIA y ROMA, eran el sonido de una voz, una voz sin idea, como *la eternidad*.- El hombre entonces, trataba más de conservar la vida que de embellecerla, sus ojos buscaban con ansia una colina protegida por la naturaleza para edificar un torreón, y sus manos se ocupaban en aguzar la punta de una lanza."⁵(sic)

Sólo en el Renacimiento se recuperaron realmente las Bellas Artes, aunque antes ya habían comenzado una lenta transformación. La escultura y la pintura se perfeccionaron casi al mismo tiempo, pero como la segunda era más "seductora" alcanzó mayor valía.

Este texto contiene también ideas tan interesantes como las que hacen referencia al valor y significado de la imitación:

"La imitacion es un principio de fuerza, perfeccion y grandeza, que ejerciendo una influencia directa en los actos, vigoriza los

⁵ Fernández de la Vega, José: "Bellas Artes. Pintura. Artículo primero", *Museo Artístico y Literario*, nº 1, 1 de junio de 1837, p. 7.

hábitos y da carácter á las costumbres; y aunque se ha pretendido que este instinto fuese perjudicial á la perfectibilidad humana en sus progresos, desmentido queda este aserto con solo volver los ojos á la historia de las generaciones."⁶(sic)

En cuanto a los artistas preferidos por José Fernández de la Vega, en lo que a pintura se refiere, son siempre los de la antigua escuela española, Velázquez, Murillo y Ribera, además del original Goya. Con ellos termina el artículo primero, incluyendo una frase final que curiosamente no se reproduce en el texto que posteriormente encontramos en el *Liceo*:

"Los años y los acontecimientos que siguieron hasta nuestros días, presentaron el arte con más o menos influencias, aumentando ó rebajando los quilates de su valer; mas hoy, generalmente hablando, se observa que al paso que las obras de nuestros pintores radicales MURILLO, VELAZQUEZ, RIVERA y GOYA son imitadas por los extranjeros y estos profesan su escuela, los españoles siguen la *francesa* y precisamente la *francesa* que los *franceses* abandonaron."⁷(sic)

¿Porqué cambió Fernández de la Vega el final de su texto poco tiempo después?. Muchos debieron sentirse ofendidos por esta crítica y el articulista no quería enemistarse con los artistas españoles, por otro lado precisa de ayudas para su institución, lo que implicaba frenar su

⁶ Fernández de la Vega, José: "Bellas Artes. Artículo segundo. Escultura", *Museo Artístico y Literario*, nº 2, 8 de junio de 1837, p. 13.

⁷ Fernández de la Vega, José: art. cit., nº 1, 1 de junio de 1837, p. 8.

radicalismo inicial, pues, como hemos podido comprobar en diversas ocasiones, el romanticismo no está muy bien considerado en la sociedad española.

Así queda el artículo publicado en el *Liceo Artístico y Literario*:

"Los años y los acontecimientos que siguieron hasta nuestros días, presentaron el arte con mas ó menos influencias, aumentando ó rebajando los quilates de su valer; y hoy, generalmente hablando, se observa que las obras de nuestros pintores radicales MURILLO, VELAZQUEZ, RIVERA y GOYA son imitadas por nacionales y extranjeros."⁸(sic)

El cambio, como vemos, es sustancial. En el artículo primero los maestros españoles sólo eran imitados por artistas extranjeros, mientras los españoles seguían los dictados de la escuela francesa que sus propios compatriotas habían desechado, mientras en el publicado por el *Liceo Artístico y Literario* todos, extranjeros y españoles, siguen a Velázquez, Murillo, Ribera o Goya.

Volviendo de nuevo a la ideología del texto publicado en el *Museo Artístico y Literario*, hemos de señalar también la preferencia del articulista por la escultura griega: para él la perfección de la belleza se alcanzó con Fidias y se consumó con Praxiteles y Policreto. De la España contemporánea sólo nombra a Alvarez, y no olvida señalar

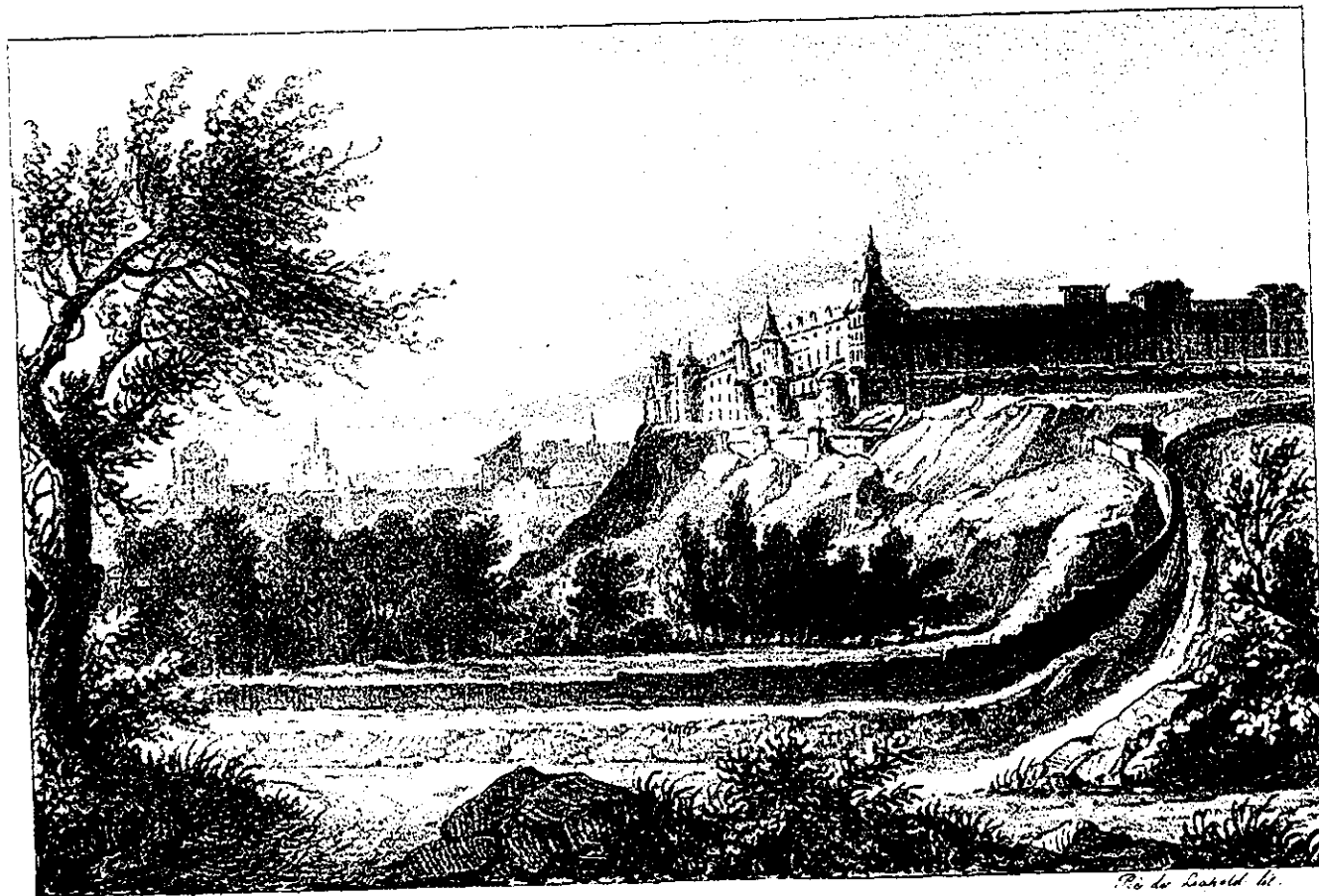
⁸ Fernández de la Vega, José: "Crónica artística y literaria...", art. cit., tomo I, p. 190.

la importancia que tuvo la creación de la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* por Fernando VI y lo mucho que hizo Carlos III por mejorarla "enriqueciéndola con los mas famosos y costosos modelos, haciendo venir á España como restaurador al célebre Mengs."⁹(sic) Parece que Fernández de la Vega quiere ser justo con aquellos que creían en el arte, aunque sus postulados no fuesen totalmente acertados.

Puesto que el *Museo Artístico y Literario* no publicó más artículos de arte, desconocemos su postura sobre los temas polémicos de la época, como la genialidad o la libertad del artista. Pero dado que su único artículo es obra de José Fernández de la Vega, podemos deducir que de ninguna manera se inclinaría hacia el neoclasicismo, ni las reglas estrictas de la *Academia*, sino más bien hacia la transformación que reclamaban los jóvenes artistas del momento.

⁹ Fernández de la Vega, José: art. cit, nº 2, 8 de junio de 1837, p. 15.

ILUSTRACIONES:



Bei der Leinwand ist

Vista del antiguo Alcazar de Madrid tomada desde el Campo.

El *Museo Artístico y Literario* no parece que tuviese mucho tiempo para cumplir su promesa de difundir la imagen de los monumentos y edificios más notables del país.

XCI. Solamente incluye la "estampa litografiada" del *antiguo Alcazar de Madrid*, que aparece en el nº 6, del 6 de julio de 1837, ocupa una página completa y no va acompañada de ningún texto que describa el monumento.

La litografía tiene una buena calidad y el dibujo está cuidado. El monumento no está reproducido con excesivo detalle, pero, como indica el título, su intención es ofrecer una "Vista del antiguo Alcazar de Madrid tomada desde el Campo". Lo realmente importa es el edificio en su contexto paisajístico.

8.2. SIGLO XIX: UNA FORMA AMENA DE ESCRIBIR SOBRE ARTE

El *Siglo XIX*, a pesar de su relativa larga existencia, no publica demasiados artículos sobre Bellas Artes, pues sus intereses artísticos se orientan más hacia la ilustración gráfica que hacia la información en sí misma. Los escasos textos que hemos encontrado están escritos en un estilo ameno y sencillo, que los diferencia notablemente de los publicados en otras revistas ilustradas de la época, buscando generalmente la anécdota. Por otro lado, el discurso teórico está casi ausente en sus páginas.

Sólo tres artículos, además de un poema dedicado a Federico de Madrazo y la crítica de las exposiciones del *Liceo Artístico y Literario* y de la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, tratan sobre algún aspecto relacionado con las Bellas Artes: una biografía de Rembrandt, un comentario sobre el arte en el siglo XIV y un texto de Basilio Sebastián Castellanos, en el cual reflexiona sobre los motivos de la aparición del arte en la sociedad.

8.2.1. Rembrandt o el carácter singular de un artista.

El artículo sobre la vida de Rembrandt nos parece especialmente interesante, tanto por el tono desenfadado en que está redactado como por la importancia que da a la singular personalidad del artista.

Para Rembrandt, siguiendo el artículo publicado en el *Siglo XIX*, lo más importante era el dinero y por conseguirlo era capaz de cualquier cosa. Muchas son las anécdotas sobre este tema resaltadas en el texto, pero quizá la más llamativa sea la que hace referencia a cómo el pintor hizo correr la noticia de su muerte con el fin de aumentar el precio de sus cuadros.

El texto rompe así con la imagen del artista místico, concentrado en su trabajo y preocupado por mejorar siempre su producción creativa, pues añade que Rembrandt, además de materialista, era avaro y mezquino, y no se relacionaba con personas de alto nivel para evitar gastar su dinero.

El carácter del célebre pintor era también extravagante, lo que podemos observar en el siguiente ejemplo relacionado con uno de sus cuadros:

"Un día que estaba retratando en un cuadro á una familia muy distinguida, vinieron á anunciarle la muerte de un mono que quería mucho, y al momento se le ocurrió el capricho de retratar al animal en el primer término del cuadro. Los que se lo habían mandado hacer se opusieron á que los colocase con semejante adefesio, pero fue imposible convencerlo y a pesar de su avaricia quiso mas bien quedarse con el cuadro, que borrar la figura del mono."¹(sic)

Después de estos comentarios podríamos pensar que el *Siglo XIX* desprecia al pintor, pero no es así. Separa perfectamente la personalidad del artista de la calidad de su obra, aunque ésta sea en cierta manera el resultado de su extraño carácter.

La pintura de Rembrandt tiene defectos y virtudes, pero el conjunto es positivo. No tiene corrección en el dibujo, ni elegancia en las formas, ni un pensamiento elevado y mezcla diferentes accesorios sin preocuparse de la época a la que pertenecen. En cambio, sabía dar relieve a los objetos, jugando con los contrastes, y ésto lo hacía mejor que nadie, según afirma el articulista.

Sus retratos, además, guardaban una gran semejanza con el modelo original y la carga expresiva de sus cuadros de historia es también digna de elogio. Por otro lado dice el *Siglo XIX* que:

¹ "Noticia del célebre pintor Pablo Rembrandt", *Siglo XIX*, nº 11, 15 de marzo de 1838, p. 162.

"Reunia una gran inteligencia en el claro-oscuro, una magia de colorido y una sencillez al par que una fuerza en la espresion admirables (...). Su toque es tan original y marcado que el ojo menos ejercitado puede reconocerle. Es tremendamente delicado y desecho en algunas partes de sus cuadros es con mucha mas frecuencia vigoroso, irregular y cargado de color, tanto que á veces parece cierto lo que se ha dicho de que usaba el cuchillo en vez del pincel para marcar con mas viveza los puntos de luz."²(sic)

Una pintura especial para una personalidad ciertamente original y diferente de la de otros artistas que, como hemos visto a lo largo de este estudio, suelen ser menos materialistas y menos extravagantes.

En cuanto al *Siglo XIX*, demuestra una enorme tolerancia, pues acepta las cualidades artísticas del pintor, independientemente de su carácter egoísta y materialista. Respeta su obra, sus logros, pero no trata de idealizar al hombre. No olvidemos que en la mayoría de los textos que hemos estudiado hasta el momento el artista suele ser un hombre desinteresado, dispuesto en la mayoría de los casos a echar una mano a sus compañeros de profesión.

² Ibidem, p. 162-163.

8.2.2. La engañosa gloria del artista.

El *Siglo XIX* sigue en esta misma línea de narrativa, introduciendo anécdotas y datos curiosos, en el artículo que publica sobre el arte en el *siglo XIV*. En él plantea dos aspectos bien diferenciados: la importancia y trascendencia del arte y el oscurantismo destructor en ese período histórico.

El texto pone de relieve el significado del arte a través de un relato en el que se cuenta cómo un artista, de nombre Ben-Albenzar en Oriente y Jhean Böernave en Alemania, viendo la fachada de la Catedral de Strasburgo decidió construir un reloj para ella. No pidió dinero por su trabajo, sólo que su nombre fuese grabado en una placa de metal en medio de dicha fachada, porque lo que buscaba Böernave era la gloria, ser reconocido por todos y pasar a la posteridad, no un beneficio económico.

La exaltación del arte en ese período, su significado social, se exponen con claridad en el texto. Por otro lado, el articulista aprovecha para atacar indirectamente al neoclasicismo:

"El arte en los siglos XIII, XIV, XV y XVI, era cosa prodigiosa; sobre todo hablaba á los ojos: tenia símbolos que el pueblo comprendia, y que aplicaba á todo, y desempeñaba una mision verdaderamente social. Y el arte era así, porque tenia fé en sí mismo, fé en el porvenir,

fé en la gloria. En el día encerrado en las consecuencias de la arquitectura enteramente positiva ha sacudido aquel carácter ideal que le dió tanta fuerza en la edad media."³(sic)

Pero todo tiene un aspecto positivo y otro negativo, y, en aquella época, igual de fácilmente que se elevaba a alguien a la gloria se le podía hacer caer de golpe. Aunque Böernave fue aclamado por la multitud gracias el impacto que causó su obra -más ciencia que arte-, también fue objeto de la envidia de un astrólogo que convenció al pueblo de que aquel a quien colmaban de honores tenía vendida su alma e iría por otros lugares construyendo otros relojes mejores que el que había fabricado para ellos. Por esta causa:

"Cuatro días después de un triunfo tan público, tan solemne, maese Jhean estaba ya ciego. La envidia, la infame calumnia, la ferocidad de las costumbres de la época le habían arrancado los ojos."⁴(sic)

El articulista concluye que si bien la "sed de gloria" contribuyó en aquellos siglos a la realización de grandes obras, la escasa cultura del momento hizo que en este caso la recompensa fuese el suplicio del creador de una obra hermosa.

Al igual que en el artículo sobre Rembrandt, se enfrentan

³ "El artista del siglo XIV", *Siglo XIX*, nº 4, 25 de enero de 1838, p. 56.

⁴ Ibidem, p. 57.

dos aspectos bien diferenciados. En el primer caso separa la producción y la personalidad del artista, en el otro, la ambición de gloria que lleva a la realización de grandes obras y el oscurantismo que no puede comprender esa ambición del artista: Böernave, habiendo bebido demasiado cayó en el error de afirmar que no existía un matemático capaz de hacer una obra semejante. Esto fue aprovechado por su enemigo para llevar a cabo su plan, para desprestigiar al artista-matemático.

La civilización es importante en la comprensión y conservación del arte. No sólo el castigo recayó en el artista, en este caso, sino también en su obra que fue condenada a la destrucción, pese a la admiración que en principio provocó. Así critica el *Siglo XIX* la ignorancia y la intolerancia.

Parece que con estos artículos el *Siglo XIX* se ha propuesto desmitificar la figura del artista. Esos seres ideales, que sólo piensan en la creación y se apartan del mundo, no son los que quedan reflejados en los textos que acabamos de comentar. Uno de los personajes busca conseguir dinero, el otro la gloria, pero ninguno se contenta con la obra en sí misma. El artista es también hombre.

8.2.3. La utilidad del arte.

Para una publicación burguesa, defensora del progreso, la utilidad es fundamental. En el artículo firmado por Basilio Sebastián Castellanos sobre la relación del arte con la sociedad, la faceta utilitaria del arte se aborda claramente, sin disimulo.

Con ese estilo ameno y sencillito, propio del *Siglo XIX*, Castellanos habla del origen de las artes en la sociedad a partir de las necesidades que en ella fueron generándose. No profundiza excesivamente en los aspectos estéticos o ideales, la importancia de la creación queda absolutamente relegada a la necesidad y a la utilidad. De ahí que el autor afirme que las primeras en surgir fueron las artes mecánicas:

"(...) la primera maestra de los hombres fué la necesidad, y ella condujo á la inteligencia á la industria humana á las verdades sublimes, utilizando y aplicando la ciencia, como dice un Sábio, á la perfeccion de la vida social."⁵(sic)

Pero no podemos pensar que el *Siglo XIX* sólo está preocupado por cuestiones materiales. Reconoce y apoya la parte ideal del arte, pero sin que le impida reconocer algunas verdades.

⁵ Castellanos, Basilio Sebastián: "Belllas Artes", *Siglo XIX*, nº 6, 8 de noviembre de 1838, p. 92.

El poema que Santiago Diego Madrazo dedica a un retrato realizado por Federico de Madrazo⁶ es totalmente opuesto al artículo de Basilio Sebastián Castellanos. Si éste era excesivamente frío y no profundizaba en los aspectos más sublimes del arte, el poema es absolutamente pasional y en él, el autor, otorga al pintor cualidades casi divinas, pues puede hacer que trasciendan más allá de la muerte tanto el retratado como el retratista.

Algunos versos de Santiago Diego Madrazo, revelan el gran valor que se da a la obra del artista. Reproducimos los que consideramos especialmente significativos:

"Facil es pintar un hombre,
De un semblante los colores
Los árboles y las flores
Y en un río un ruiseñor;

Mas retratar al poeta,
Seguir al genio en su vuelo
Cuando se eleva hasta el cielo
Y pintar un corazon;

Eso es mas que ser mortal
Que hacia la tierra se inclina,
Es tener alma divina
Es ser poeta y pintor."⁷(sic)

⁶ El retrato de Juan Bautista Alonso, al que el mismo retratado dedicó también un artículo en *No me olvides*, nº 17, p. 3-4.

⁷ Madrazo, Santiago Diego: "Al retrato de Don Juan Bautista Alonso hecho por Don Federico de Madrazo", *Siglo XIX*, nº 11, 16 de noviembre de 1837, p. 174-175.

8.2.4. Crítica de las Exposiciones públicas.

El *Siglo XIX* no dedica demasiado espacio a las Bellas Artes, como hemos visto, pero las Exposiciones públicas celebradas en el *Liceo Artístico y Literario* y en la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* no podían pasar inadvertidas para una publicación que se define como artística. No importa que apenas se ocupe de las diferentes ramas del arte, pues desde el momento en que la ilustración gráfica ocupa un lugar importante en sus páginas el interés por la materia es evidente.

La política del país, la crisis económica o las convulsiones sociales quedan absolutamente relegadas a la hora de comentar el trabajo que los artistas, consagrados o no, exhiben en las Exposiciones públicas. Parece que para el *Siglo XIX* lo único realmente importante son las obras en cuestión, no las circunstancias en que han sido realizadas.

En sus críticas, la revista conserva ese estilo claro, ameno y directo de los artículos anteriores, incluso adopta un tono desenfadado al comentar la *Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Pero ello no le impide ser muy duro con alguno de los pintores que otras publicaciones han elogiado.

El narrador crea un personaje para su crítica, un supuesto "Profesor de Pintura" anónimo que le incita a descubrir la Exposición, le describe las obras colgadas más representativas de las distintas salas y le da su opinión al respecto. Luego transmitirá sus comentarios al lector:

"Colguéme en efecto de su brazo, y dejándome guiar por donde quiso, presté atención á cuanto me decia, y me propuse interiormente dar á mis lectores un traslado de las rápidas palabras que me dirigió."⁸(sic)

Y como rápida fue la visita a la exposición, corto es el artículo que publica el *Siglo XIX*, aunque no exento de innovadoras opiniones.

Uno de los pintores más duramente criticados es curiosamente Federico de Madrazo, cuya obra ensalzan otras publicaciones de este género. Pero si estas últimas lo colmaban de elogios por sus retratos, el *Siglo XIX*, aunque reconoce el mérito de esos mismos cuadros, se atreve a comentar aquellos aspectos que no le parecen demasiado acertados en la obra del pintor:

"Observas qué belleza de ejecución y qué accesorios tan divinamente manejados. sin embargo se nota en ellos con bastante sentimiento alguna dureza. El terciopelo del vestido carece de verdad; los claros desleídos con tanta delgadez no imitan el natural, y los encages no tienen todo el gusto que sería de apetecer. ¡Lástima es que los cuadros grandes

⁸ "Rápida ojeada sobre los cuadros de la presente exposicion", *Siglo XIX*, n.º 6, 12 de octubre de 1837, p. 88.

de este hábil artista no tengan en general el mismo mérito que los pequeños, de los cuales nos ha ofrecido un modelo tan acabado en el del Gran Capitan que presentó en la anterior exposicion."⁹(sic)

No es que el crítico no aprecie las cualidades artísticas de Madrazo, como vemos, simplemente no está totalmente de acuerdo con su forma de trabajar.

El pintor preferido por el *Siglo XIX* es, sin duda, Antonio María Esquivel. A él le concede los mayores elogios en diversas ocasiones, comentando con motivo de la Exposición de la *Academia* en 1837:

"Repara qué buen tono de color, y que composicion tan nueva tiene ese cuadro grande. Pues aun todavía juzgo mejor ese apostolado. Hay cabezas muy bien pintadas, dispuestas con gracia y bien entonadas."¹⁰(sic)

Unos meses después, cuando este mismo pintor exhibe sus obras en la *Exposición del Liceo Artístico y Literario*, el *Siglo XIX* vuelve a hablar de él con entusiasmo. Tanto es así que afirma que el cuadro titulado *Don Sancho el Bravo* tiene trozos verdaderamente sorprendentes"¹¹, mientras del *David triunfante* destaca "su colorido

⁹ Ibidem, p. 88-89.

¹⁰ Ibidem, p. 89.

¹¹ "Album. Liceo Artístico y Literario", *Siglo XIX*, nº 7, 15 de febrero de 1838, p. 111.

correcto, vigoroso dibujo y expresion verdad y natural"¹². No quedan dudas sobre el respeto que a esta publicación le merecen las obras del pintor y teórico del arte, además de colaborador en algunos periódicos.

Alenza es un pintor siempre polémico. Unos alaban desmedidamente su obra, otros en cambio no tienen conmiseración y le acusan de simple imitador de Goya. El *Siglo XIX* es simplemente benévolo. Dejando siempre clara la admiración que siente por el pintor aragonés debido a su genialidad, y originalidad, admite alguna virtud en el jóven seguidor de ese estilo:

"Tu que eres tan entusiasta de Goya, mira esas composiciones del Sr. Alenza que se ha propuesto imitarle. Dirás acaso que esta es una empresa temeraria, que aquel genio se creó un estilo original para sí, que á nadie es dado imitar; mas no por eso negarás que los cuadros que tenemos presentes tienen tambien su chiste y gracia particular."¹³(sic)

En este párrafo comprobamos el estilo indirecto que utiliza en *Siglo XIX* en sus comentarios críticos sobre los pintores que exhiben su obra en la *Academia*.

El artículo sobre la Exposición celebrada en el *Liceo Artístico y Literario* es totalmente distinto, tanto en la forma como en el contenido. Las opiniones son directas y

¹² Ibidem.

¹³ "Rápida ojeada....", art. cit., nº6, 12 de octubre de 1837, p. 89.

prefiere evitar la mención de muchos pintores de cuya obra apenas podría decir nada¹⁴. Lo importante ahora es profundizar en el trabajo de unos pocos, los más interesantes, aunque ello signifique olvidar a los demás.

Además de Esquivel, a quien ya hemos visto que el *Siglo XIX* admira enormemente, Genaro Pérez Villaamil ocupa también un lugar destacado en las páginas de esta publicación.. Sin embargo la adhesión no es tan firme como en el caso anterior y se puede decir que lo considera todavía en proceso de aprendizaje. Por ejemplo, sobre su *vista de la Catedral de Toledo* dice:

"En ella como en todas las obras de su autor hay aquel ingenio, aquella perspicacia que tanto le distingue. En esta ocasion se notan los grandes adelantos que Villaamil ha hecho tanto en la armonia del total de sus composiciones, como en la disposicion, naturalidad y espresion de las figuras."¹⁵(sic)

El único pintor al que critica ligeramente es José Gutiérrez, aunque el hecho de que hable de él en un texto en el que se ignora a tantos pintores es ya un privilegio y un síntoma del aprecio que la revista siente por su obra. De hecho admite que no tiene rival en el colorido y tintas, aunque:

¹⁴ En la crítica de la exposición de la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* nombraba a López, Gutiérrez, Mayo, Nicolau y Villaamil sin profundizar apenas en su obra, buscando sólo resaltar algunos aspectos más significativos.

¹⁵ "Album. Liceo...", art. cit., nº 7, 15 de febrero de 1838, p. 111.

"(...) es sensible limite su talento á objetos regularmente semejantes, impidiéndose brillar por la variedad de las composiciones y quitándose el poderoso ausilio de los contrastes."¹⁶(sic)

Ribera es otro de los privilegiados a quien se menciona en este artículo, pero su retrato del Conde de Toreno sólo se nombra. El resto de los pintores reciben el silencio como crítica y ese silencio tiene mucho valor cuando el *Siglo XIX* afirma que en este apartado sólo se va a ocupar de las obras que más mérito tienen.

¹⁶ Ibidem.

ILUSTRACIONES:

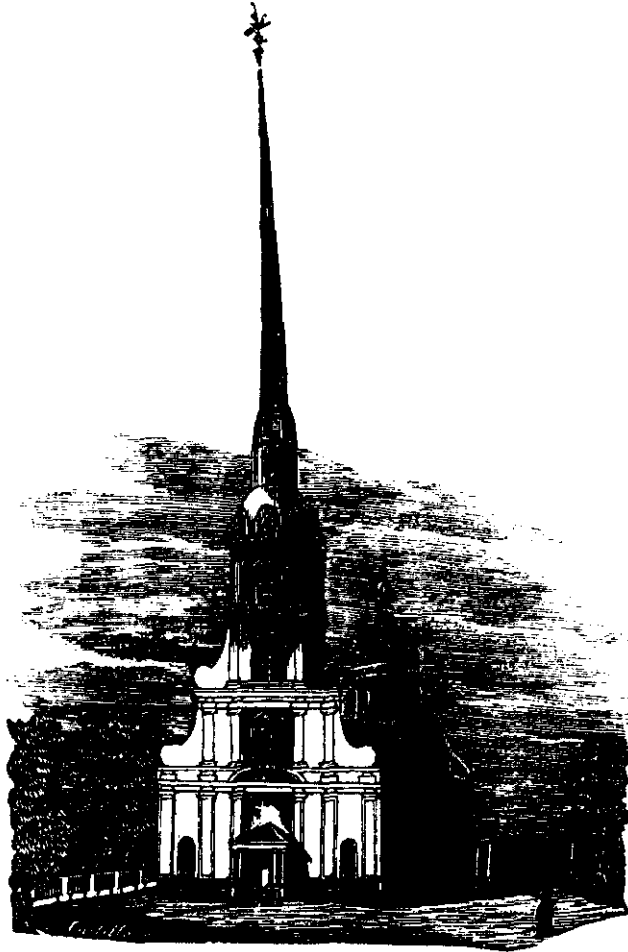
XCII

SIGLO XIX.



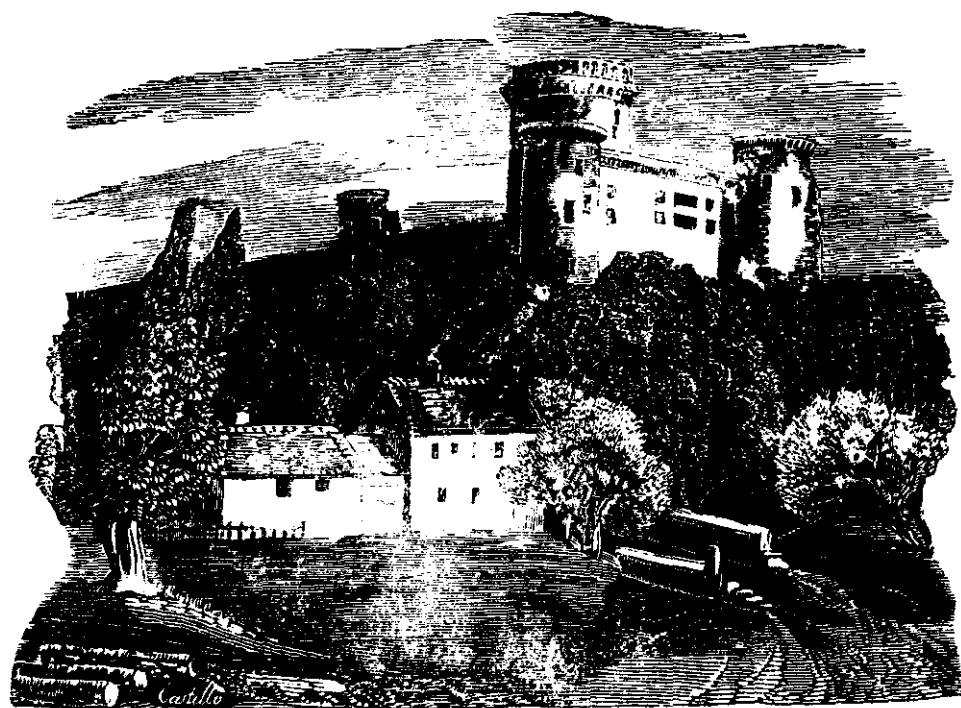
RAMBRANT.

SIGLO XIX.



VISTA DE LA CAPILLA Y PANTEON
DE PEDRO EL GRANDE.

1880 112.



Ruinas del Castillo de Coucy.

SIGLO XIX.



Vista de Ferrara, en Italia.



Vista de la Catedral y Miguelete de Valencia.

El *Siglo XIX* incluye muchos grabados en sus páginas, pero generalmente los temas tratados son de carácter literario o histórico. No hemos encontrado reproducido ningún cuadro, y tampoco reproduce los retratos de artistas célebres, salvo el de Rembrant. Por otro lado, las estampas sobre monumentos extanjeros o españoles no corresponden exactamente a artículos sobre esa obra concreta, sino sobre los lugares en que éstas se encuentran. Pero la revista es artística desde el momento en que en sus páginas tiene un gran valor la imagen, independientemente de que ésta sea utilizada para ilustrar textos literarios, históricos o artísticos.

XCII. El artículo titulado: "Noticia del célebre pintor Pablo Rembrandt", describe el carácter extavagante y avaro del pintor holandés y su buen hacer pictórico. Es un texto interesante por las innovaciones que introduce en el tratamiento de la figura del artista.

La ilustración ocupa una página completa, va al frente del texto y se publica en el nº 11, del 15 de marzo de 1838. El dibujo tiene una gran carga expresiva y la calidad de la litografía es buena.

XCIII. La "Vista de la capilla y Panteón de Pedro el Grande" acompaña al texto titulado: "Viajes. San Petersburgo", en el cual el *Siglo XIX* narra la historia de la ciudad rusa y describe algunos de sus monumentos, entre ellos el que reproduce y del cual dice que es "notable no solo por su regularidad y elegante arquitectura sino porque encierra los sepulcros de Pedro el Grande y sus sucesores".

La ilustración ocupa una página completa y se publica con el nº 15, del 14 de diciembre de 1837. El dibujo es muy sencillo y prescinde de los detalles, en la reproducción las zonas más oscuras se pierden por el exceso de tinta.

XCIV. "Ruinas del castillo de Coucy" es el título de un artículo en el que se cuenta la historia de la fortaleza al tiempo que se describe. Según afirma el autor, el monumento más representativo es una piedra que se conserva junto a la puerta principal y que representa a Egurrendo III lanzándose sobre un león. Esta imagen no la reproduce el *Siglo XIX*, a pesar de la importancia que le da.

La ilustración representa una vista del Castillo de Coucy en el paisaje que lo alberga. El dibujante introduce elementos ajenos al tema y un tanto anecdóticos, como el

fuego de la chimenea de la casa que está al pie de la montaña donde se encuentra la fortaleza. El contraste entre las ruinas de la fortaleza y la casa habitada es muy interesante: el pasado y el presente, dos mundos, dos formas de vida diferentes. Pertenece al nº4, del 25 de enero de 1838, y ocupa una página completa.

XCV. La "Vista de Ferrara, en Italia", ilustra un artículo sobre esa ciudad en el que se mencionan sus principales monumentos: la calle de San Benedetto, la Plaza Nueva y El Palacio Ducal, además de citar a Ariosto y Tasso, cuya vida y obra están ligadas a ella.

La lámina ocupa una página completa y se incluye en el nº 5, del 1 de febrero de 1838. La litografía no es de gran calidad y el dibujo es casi un boceto en el que destacan las pequeñas figuras que intentan representar la vida de la ciudad.

XCVI. Un artículo titulado: "Valencia", en el cual se comentan las bellezas naturales y artísticas de la ciudad, y de algunos rasgos relevantes de su historia, sirve de fondo a esta litografía que representa la *Torre del Miguelete y la Catedral*, uno de los monumentos a los que más espacio dedica el articulista.

La ilustración se incluye en el nº 6, del 8 de febrero de 1838. Es bastante rudimentaria y el dibujo está demasiado forzado por la necesidad de reflejar la obra en su conjunto, introduciendo algunas veces elementos que sería imposible descubrir desde esa perspectiva.

9. EL PANORAMA

9.1. EL INCONFORMISMO DE UNA PUBLICACION DE LITERATURA Y ARTE

El *Siglo XIX* cambió de propietario nciendo así una nueva publicación con características muy distintas: *El Panorama*. Esta, aunque se hace cargo de las suscripciones de la anterior, se marca unos objetivos absolutamente diferentes en lo que a contenidos se refiere, aunque mantiene el estilo ameno y directo de su predecesora.

El Panorama aborda las Bellas Artes desde un nuevo ángulo, fruto de su espíritu crítico y de su deseo de objetividad. Si *El Artista* y el *Semanario Pintoresco*, al igual que otras publicaciones del mismo género, muestran un gran optimismo al ver los progresos del arte en medio de la conflictiva situación política española, esta nueva revista lo rechaza e intenta juzgar la actividad creativa en su propio ámbito, independientemente de su relación con la sociedad del momento. Pero, como veremos, esto no siempre es posible y algunos de sus colaboradores no pueden evitar las referencias al contexto.

Varela, autor de un artículo sobre la *Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no acepta los elogios desmedidos, ni la extendida costumbre de comparar lo que se hace en España con lo que ocurre en otros países.

Arte y literatura tienen valor en sí mismos y eso es lo que hay que tener presente a la hora de juzgarlos:

"Tiempo es ya de que se dé a las letras y las artes toda la importancia que en sí tienen, y de que se señale con el dedo el fin y perfección de ellas, que está algo mas lejos de lo que aparentan creer nuestros artistas y literatos."¹(sic)

No ataca a quienes han actuado benévolamente con los artistas, pues quizá hasta entonces haya sido útil alabar en exceso a los jóvenes con el fin de alentarlos, pero tanta indulgencia ya no es positiva. Por eso la crítica que realiza *El Panorama* es siempre severa, no sólo con los jóvenes, sino también con algunos artistas ya consagrados como José de Madrazo, pintor al que la publicación juzga con gran dureza. Pero de ello hablaremos en su momento.

¹ V.: "Bellas Artes. Exposición de 1838", *El Panorama*, nº 30, 18 de octubre de 1838, p. 44.

9.1.1. La necesaria reforma de la enseñanza de las Bellas Artes.

La *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, institución con extraordinario poder, tampoco va a librarse de la crítica de una revista que quiere formar al lector al tiempo que lo entretiene. El artículo firmado por Antonio María Esquivel, en el cual plantea la necesidad de la reforma de la enseñanza de los estudios artísticos, es un buen ejemplo de ello.

Esquivel afirma que los métodos empleados por la *Academia* eran absolutamente contraproducentes. Tanto la pintura como la escultura y la arquitectura se enseñan mal; el problema empieza porque los que escriben sobre Bellas Artes² hablan como y para profesores, sin descender nunca al nivel del principiante. La enseñanza, además, es incompleta, pues no tiene en cuenta aquellas materias que amplían el conocimiento de las Bellas Artes, por lo que la formación del artista es mala y cada uno de ellos debe intentar completar su aprendizaje fuera de esas escuelas:

"(...) si la pintura consta de invencion, composicion, dibujo y colorido; si tiene como ciencias anexas é inseparables la geometría, la perspectiva y la anatomía, si le son necesarias ecsactas y razonadas nociones de belleza, gusto y gracia, ¿en dónde está el curso gradual y razonado de estudio, que

² Pone de ejemplo a Mengs.

reuniendo todos estos conocimientos en el sistema progresivo que ecsigen, pueda al cabo de cierto tiempo formar un artista?."³(sic)

Las *Academias*, no sólo la de San Fernando, enseñan simplemente un poco de dibujo y algo de geometría, perspectiva y colorido. Los profesores no hacen nada para subsanar esas carencias, no hacen ningún esfuerzo por reunirse y transformar los métodos de enseñanza.

Ningún artículo de los estudiados hasta ahora en las distintas publicaciones ha sido tan duro con la *Academia*. Sólo *El Panorama* adopta una postura verdaderamente crítica con esa institución que tanto poder tiene en el terreno artístico y por la que han pasado, y siguen pasando, casi todos aquellos que profesionalmente se dedican a cualquiera de las ramas de las Bellas Artes en España.

Cuestionar los métodos de enseñanza de la *Academia* demuestra un gran valor, tanto por parte de la publicación como del articulista. Esquivel es perfectamente consciente de que sus opiniones van a ser atacadas, por eso se defiende antes de que esto ocurra, acusando a sus detractores de "semiartistas":

"No dudo que al enunciar una idea tan terminante, seré criticado por alguno de esos

³ Esquivel, Antonio María: "Bellas Artes", *El Panorama*, nº 4, 19 de abril de 1838, p. 53.

semiartistas que desechan todo lo que no imaginan ó comprenden y que jamas imaginaron ni comprendieron nada; pero estoy muy seguro de que apoyarán mis ideas los verdaderos profesores é inteligentes que imparcialmente juzgen mi proposicion."⁴(sic)

Antonio María Esquivel propone que no se enseñe únicamente a dirigir la mano, que se explique el porqué de las cosas. Lo contrario es para él un absurdo. El arte es mucho más y eso es lo que deben aprender quienes van a dedicarse a él.

Lo opuesto a la *Academia* es el *Liceo Artístico y Literario*, institución que *El Panorama* defiende y apoya por lo mucho que significa para el progreso artístico del país. Las cátedras sobre diversas materias, creadas recientemente, son enormemente positivas y la enseñanza que nace de ellas es buena⁵, porque tienen en cuenta todos los elementos que afectan a la creación artística.

Son muchas las esperanzas que *El Panorama* pone en esta institución promovida por la juventud. Por eso celebra la creación de *Liceos* en otras provincias españolas, como es el caso de Murcia.

⁴ Ibidem, p. 52.

⁵ "Liceo Artístico y Literario", *El Panorama*, nº 11, 14 de marzo de 1839, p. 175.

9.1.2. La relación entre arte y conflictividad política.

Curiosamente, al comentar la importancia del *Liceo Artístico y Literario* de Murcia, esta publicación cae en aquello que Varela criticaba en el texto que al principio citamos: establecer relaciones entre la situación política española y el progreso de las artes y de la literatura. Consideramos, por tanto, una contradicción de *El Panorama* el siguiente comentario:

"Una juventud estudiosa é inspirada que, mientras truena el cañon de la guerra se reúne para dar expansion á las ideas, para fortalecerlas y aumentarlas, que encamina sus esfuerzos al lustre de su patria, promoviendo los intereses intelectuales y dando todo el posible fomento á la literatura y á las artes, hijas de la paz, merece en nuestro sentir grandes elogios."⁶(sic)

Basilio Sebastián Castellanos tampoco puede olvidar que el país atraviesa por momentos difíciles y ello influye necesariamente en las Bellas Artes. En su crítica sobre la Exposición de 1838 reconoce la repercusión que esto tiene en la escultura, una actividad que no puede progresar sin la debida protección. Los encargos no existen y el escultor no puede realizar por su cuenta obras de cierta envergadura, por el alto coste de los

⁶ "Liceo Artístico y Literario de Murcia", *El Panorama*, nº 15, 11 de abril de 1839, p. 235

materiales.

Basilio Sebastián Castellanos quiere animar a los escultores proponiéndoles que sigan trabajando, aun cuando tengan que dedicarse a géneros menores:

"Concluiremos este artículo (...) suplicando á nuestros jóvenes escultores que no desmayen á la vista de las desgracias que nos rodean, pues en los horrores y en las tinieblas de los siglos bárbaros, se prepararon las luces y se echaron los cimientos de la ilustracion de los que vinieron despues, siguiendo en esto la naturaleza su constante marcha de presentar la bonanza despues de la borrasca; que si no hay quien les mande hacer obras grandes, ni Mentores que las paguen como Alejandro y sus émulos, hagan el sacrificio á la Patria, mientras llegan tiempos mas felices, de sostener el honor de la escultura española aunque no sea sino con figuritas de barro como lo hicieron la célebre Roldana y los famosos Chaves, y Gines (...)." ⁷(sic)

Basilio Sebastián Castellanos intenta fomentar el arte desde el arte mismo. Los medios son pocos, pero ello no significa que no puedan hacerse muchas cosas. Hay que continuar hacia adelante, teniendo presentes las posibilidades reales, sin desanimarse por el escaso apoyo de los "magnates" o las instituciones públicas. Esa es la esencia del pensamiento de *El Panorama*.

⁷ Castellanos, Basilio Sebastián: "Bellas Artes. Esposicion de escultura de 1838", *El Panorama*, nº 32, 31 de octubre de 1838, p. 73.

9.1.3. La ley de imprenta: repercusiones en la crítica literaria y artística.

El Panorama desea contribuir a la transformación de la sociedad española y se rebela contra la realidad sin recurrir al proteccionismo del Estado. A pesar de su objetivo, tantas veces proclamado, de entretener a un bajo precio, no deja de lado los aspectos más polémicos y desde sus páginas ataca todo aquello con lo que no está conforme.

Un texto firmado por "El Bachiller Sansón Carrasco" es el ejemplo más claro que podemos ofrecer de la implicación de *El Panorama* en su realidad. En él ataca directamente a la Ley de Imprenta, sólo beneficiosa para quienes tienen una holgada situación económica:

"Lo que sentimos en el alma, y á cualquiera le sucederá lo mismo, es el ser pobres, y hallarnos, por ende, en la imposibilidad de aprontar los cuarenta mil del pico, prevenidos por la ley, para tener carta blanca, y permiso omnímodo de meter nuestra cuchara, ó nuestro tenedor, en cuantos asuntos nos diese la gana."⁸(sic)

Esta actitud crítica es inusual en las revistas de literatura y arte, alejadas siempre de cualquier polémica que no esté totalmente relacionada con su materia.

⁸ El Bachiller Sanson Carrasco: "El Panorama", *El Panorama*, nº 53, 2 de enero de 1840, p. 15

El Panorama no puede obviar un hecho tan trascendente para el ámbito periodístico, como es la Ley de Imprenta, pues afecta a todas las publicaciones periódicas, ya sean políticas o culturales.

9.2. ARQUITECTURA

El Panorama presta mucha atención a la arquitectura, publicando una gran cantidad de artículos sobre esta materia. Todos van acompañados de una ilustración, a la que la revista otorga una considerable importancia, convirtiéndose muchas veces ésta en la verdadera protagonista de la información.

Las obras arquitectónicas sobre las que *El Panorama* publica artículos e ilustraciones son de distintas épocas y estilos, sin demostrar una especial predilección por una escuela en concreto. Las ruinas de la antigüedad, el gótico o los monumentos extranjeros -y en menor medida las construcciones contemporáneas- se difunden a través de una serie de textos en los que no siempre la obra en cuestión es objeto de análisis. La historia, las costumbres de los diferentes pueblos o la utilidad de un determinado edificio tienen para la publicación una extraordinaria importancia, más en ocasiones que las cualidades estéticas de una obra concreta.

9.2.1. Las ruinas en su contexto histórico.

El Panorama muestra un gran interés por las ruinas de la antigüedad desde el punto de vista histórico. Cuando se refiere a las ruinas de Agrigento en Sicilia, nombra los muchos templos que allí existieron, destacando sus cualidades artísticas, pero sin profundizar excesivamente; sin embargo, los comentarios sobre los habitantes de la ciudad, su forma de vida y las anécdotas que han sido transmitidas por los historiadores adquieren un gran protagonismo. El *templo de Juno* es teóricamente el tema a tratar, de hecho este es el título del artículo, pero queda relegado por la información histórica⁹. En el caso de las ruinas de Stratonicea en Grecia, el artículo también se centra más en la narración de las curiosidades de la época que en las cuestiones artísticas¹⁰.

En realidad la descripción de monumentos no es uno de los objetivos de *El Panorama*. No quiere aburrir al lector con "pesadas menudencias":

"Entre otras cosas que tiene calculadas y que pondrá por obra sucesivamente, considera la mas oportuna y consiguiente á sus miras, por ahora,

⁹ "Sicilia.- Agrigento. Ruinas del templo de Juno", *El Panorama*, nº 5, 31 de enero de 1839, p. 72-76.

¹⁰ "Grecia. Ruinas de Stratonicea", *El Panorama*, nº 9, 28 de febrero de 1839, p. 136-138

el publicar vistas de los edificios y monumentos mas dignos de atencion que contiene la monarquia española. (...). Los artículos que sirvan de esplicacion á las vistas estarán redactados de modo, que sin omitir ninguna de las circunstancias necesarias para la intelijencia de ellas, libren al lector de las pesadas menudencias que suelen ser inseparables de las descripciones, y procuren enlazar con las del monumento á que se refieren hechos curiosos y pormenores históricos dignos de atencion."¹¹(sic)

9.2.2. Los monumentos españoles.

Aunque la descripción de monumentos no se encuentre entre los objetivos de *El Panorama*, por los motivos antes mencionados, hace una excepción con el *Monasterio del Escorial*. En este caso se extiende ampliamente en los más pequeños detalles, desde las medidas de las distintas partes que componen el edificio a la relación de materiales utilizados para su construcción. Su obsesión por los números llega a tal extremo que comenta incluso las cantidades cada material que se emplearon:

"El hierro que se gastó en un principio fueron 109083 arrobas, de plomo fueron 393000, y de alambre para rejillas unas 100000, habiéndose casi todo duplicado en el día. Las llaves solas

¹¹ "A nuestros suscriptores", *El Panorama*, nº 22, 23 de agosto de 1838, p. 352.

pesan mas de 72 arrobas."¹²(sic)

Pero no todo son cifras, aunque éstas dominen sobre la información de otro tipo. La sensación que produce la contemplación de tan magnífica obra también es importante para el autor:

"Su imponente masa, la elegante severidad de su estilo arquitectónico, y el destino filosófico de este sepulcro de la grandeza humana, despiertan á su aspecto las sensaciones mas profundas é indelebles; y estas sensaciones suben de todo punto, cuando, reconociendo el interior, se encuentra en él agrupado, á par que la grandeza todo lo que el arte humano puede inventar de mas acabado y perfecto."¹³(sic)

Pero la obra más impactante para *El Panorama*, por su capacidad para producir sensaciones y emociones, es la *Catedral de Burgos*. Esta fue construida en un tiempo en el que un arquitecto era algo más que un mero constructor, era un transmisor del espíritu del cristianismo:

"La fachada, del mas severo estilo gótico, es una grande y verdadera inspiracion del cristianismo, que prescribe profundo recojimiento ante aquella inmensa mole de piedra. El arquitecto era en aquellos tiempos una especie de apóstol: sus obras hablaban con elocuencia al espíritu."¹⁴(sic)

¹² "España artistica. Monasterio del Escorial", *El Panorama*, nº 35, 29 de noviembre de 1838, p. 131.

¹³ Ibidem, p. 129-130

¹⁴ "Burgos", *El Panorama*, nº 36, 5 de septiembre de 1838, p. 150.

Al hablar de la *Catedral de Burgos* el articulista se emociona sinceramente. Ningún otro texto de *El Panorama* muestra tanta admiración y entusiasmo por una obra de arte, ninguno llega al extremo de afirmar que lo que tiene ante sí es una de las "maravillas del mundo".

El artículo sobre la *Catedral de Sevilla* tiene un estilo muy diferente. Aun cuando el autor reconoce que "presenta un aspecto imponente", apenas comenta sus cualidades estéticas, utilizando un tono algo frío y distante¹⁵ que contrasta enormemente con el empleado en el texto anteriormente citado.

Por otro lado, si la *Catedral de Burgos* se convierte en la protagonista incuestionable de un extenso artículo dedicado a Burgos, la *Catedral de Sevilla* es sólo una más de las muchas obras que contiene la ciudad andaluza, lo que da idea de la importancia que el *El Panorama* concede a cada una de las obras referidas.

Lo habitual es que en los artículos de esta revista los monumentos ocupen un lugar secundario, dando prioridad a otros elementos como pueden ser el conjunto artístico de la ciudad o la historia de la época en que fueron contruidos, como en el caso de la *Puerta del Sol de*

¹⁵ "Sevilla", *El Panorama*, nº 40, 3 de octubre de 1839, p. 210-212.

Toledo¹⁶.

Lo cierto es que *El Panorama* rara vez comenta en sus artículos el estilo de los edificios que nombra o reproduce. Una excepción es el *Alcazar de Sevilla*, pues en esta ocasión profundiza un poco más en el tema debido a lo mucho que el articulista admira la combinación de lo mejor de diferentes estilos:

"Pero el edificio mas interesante que contiene Sevilla es sin duda el alcázar ó antiguo palacio de los reyes moros. Sabido es que los reyes de España y todos los señores poderosos de su corte adoptaron la arquitectura árabe con algunas modificaciones que debia producir naturalmente el renacimiento del estilo griego en Italia; y por lo mismo es el alcázar de Sevilla un tipo de este arte misto."¹⁷(sic)

El autor del texto vuelve a referirse al estilo mixto, aunque con ciertas variaciones, cuando habla de la *Sala de Embajadores*:

"(...) se observa cierta disposicion en las columnas y capiteles que indica una vuelta al estilo antiguo y aquella oportuna mezcla que se verificó en los siglos XV y XVI de las proporciones griegas y romanas con las riquezas del arte gótico y árabe que principalmente en las habitaciones particulares constituye el *non plus ultra* de la belleza y de la elegancia. El alcázar de Sevilla es un modelo de este género."¹⁸(sic)

¹⁶ "Toledo", *El Panorama*, nº 5, 31 de enero de 1839, p. 211-212.

¹⁷ C. de T.: "España artistica. El Alcazar de Sevilla", *El Panorama*, nº 38, 13 de diciembre de 1838, p. 162.

¹⁸ Ibidem.

También se describe el estilo del *Palacio de los duques del Infantado en Guadalajara*, construido a mediados del siglo XV. En esta ocasión su arquitectura no parece agradar completamente a Velarde, autor del texto, aunque encuentra algunas cualidades sobresalientes:

"Si bien su estilo no pertenece al mejor estilo gótico, resarce esta falta la suntuosidad y lujo que le distinguen y hacen digno de la ilustre casa á que pertenece."¹⁹(sic)

9.2.3. Monumentos extranjeros.

Los artículos de viajes que hacen referencia a ciudades extranjeras incluyen comentarios sobre algunos monumentos, aunque estos nunca adquieren un protagonismo relevante. Muy pocas son las obras analizadas y las reproducciones rara vez van acompañadas de textos críticos.

Casi una excepción es la *Iglesia de La Asunción en Moscú*, de la cual se dice que es una combinación de los estilos "gótico" e "italiano" y que su arquitecto fue *Bajanoff*. Pero en realidad esta Iglesia sólo es un ejemplo de otras

¹⁹ Velarde, Jose María: "Palacio de los duques del Infantado en Guadalajara", *El Panorama*, nº 24, 6 de septiembre de 1838, p. 384.

muchas de características similares que se encuentran en Rusia y cuyas cúpulas tienen un interesante origen para quien escribe:

"(...) puede inferirse que las cúpulas son copiadas de los orientales, y que los demás ornatos constituyen un género mixto, modificado según el gusto de cada uno de los siglos á que han pertenecido los arquitectos italianos ó alemanes que intervinieron en las construcciones."²⁰(sic)

Son más interesantes, desde el punto de vista artístico, las ilustraciones que *El Panorama* publica para acompañar a estos artículos, pues en ellas los monumentos adquieren máximo protagonismo.

9.2.4. La arquitectura contemporánea.

La arquitectura contemporánea apenas aparece en las páginas de *El Panorama*. Algún artículo da noticia de la reciente construcción de algún edificio singular, pero no emite demasiadas opiniones sobre sus cualidades, calidades o estilo. En el caso del *Observatorio de*

²⁰ "La Iglesia de La Asunción en Moscou", *El Panorama*, nº 23, 6 de junio de 1839, p. 353

*Berlín*²¹ se incluye una brevísima descripción del edificio, pero sin aportar nada al conocimiento de la arquitectura contemporánea. El texto ha sido redactado sólo para acompañar a la ilustración, sin mayores pretensiones, y cumple la función equivalente a un "pie de foto".

En España, solamente una obra de ingeniería contemporánea, el *Puente colgante de Bilbao* realizado por Antonio Goicoechea, consigue atraer el interés de la publicación. Sobre tan novedosa obra escribe Jose María Velarde, aportando datos de gran interés, como medidas, materiales utilizados y costo:

"Su costo total no llegó a 20.000 duros, aunque su peaje producía en tiempo de paz de 2,500 á 3,000 anuales, pero en el día ha quedado reducido á 15,000 rs."²²(sic)

También comenta Velarde los gastos de mantenimiento -mil reales anuales- pero no dice mucho sobre sus aportaciones estéticas. Su único comentario al respecto es:

"La construccion de ese puente es sencillísima, esbelta, y causa un buen efecto a la vista desde cualquier punto que se mire."²³(sic)

²¹ "El nuevo observatorio de Berlin", *El Panorama*, nº 22, 30 de mayo de 1839, p. 341.

²² Velarde, Jose María: "Puente colgante en Bilbao", *El Panorama*, nº 1, 3 de enero de 1839, p. 14.

²³ Ibidem.

Casi todos los artículos comentados tienen como fin primordial acompañar a los grabados que *El Panorama* incluye en sus páginas. Por primera vez la imagen domina claramente sobre el texto, aunque este último no pierda del todo su importancia, ya que esto sería inconcebible a principios del siglo XIX.

De cualquier manera la revista contribuye enormemente a la difusión de los monumentos artísticos pues, aunque los comentarios sobre cada uno de ellos sean muy breves, el hecho de que el público pueda contemplar la imagen del edificio hace que los conozca y aprenda a apreciarlos y respetarlos.

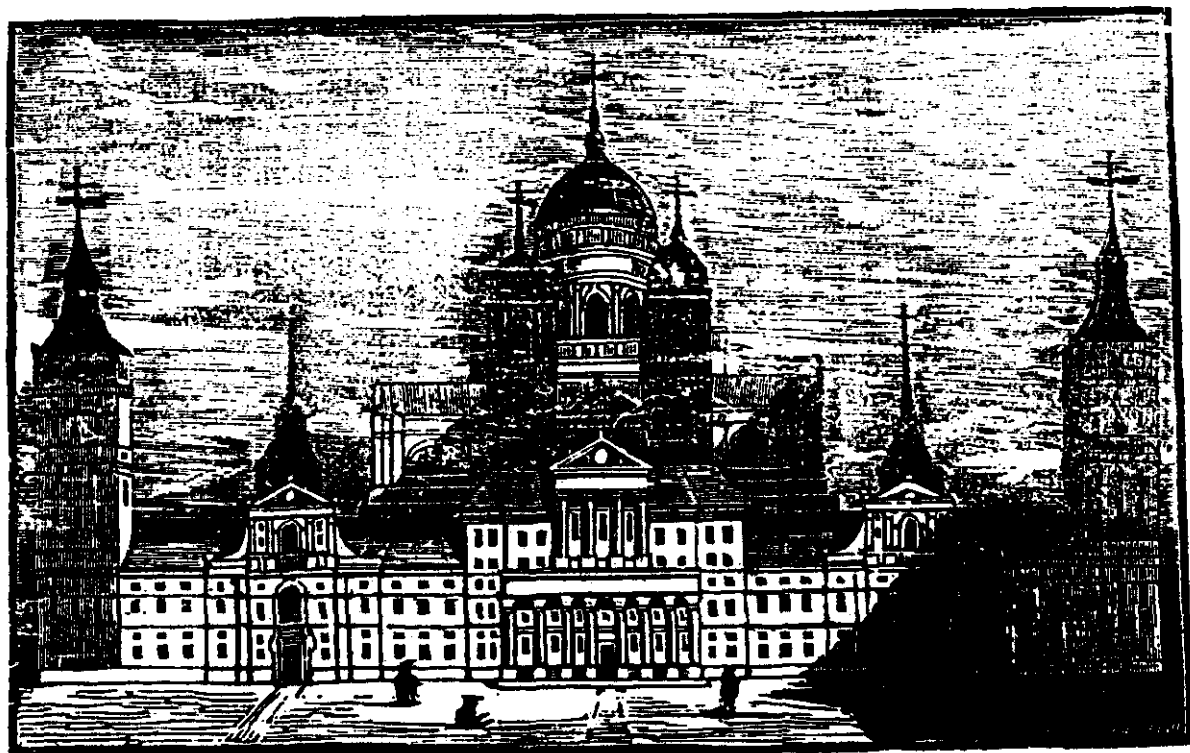
ILUSTRACIONES:





RUINAS DE STRATONICEA.

EL PANORAMA.



Monasterio del Escorial.

C



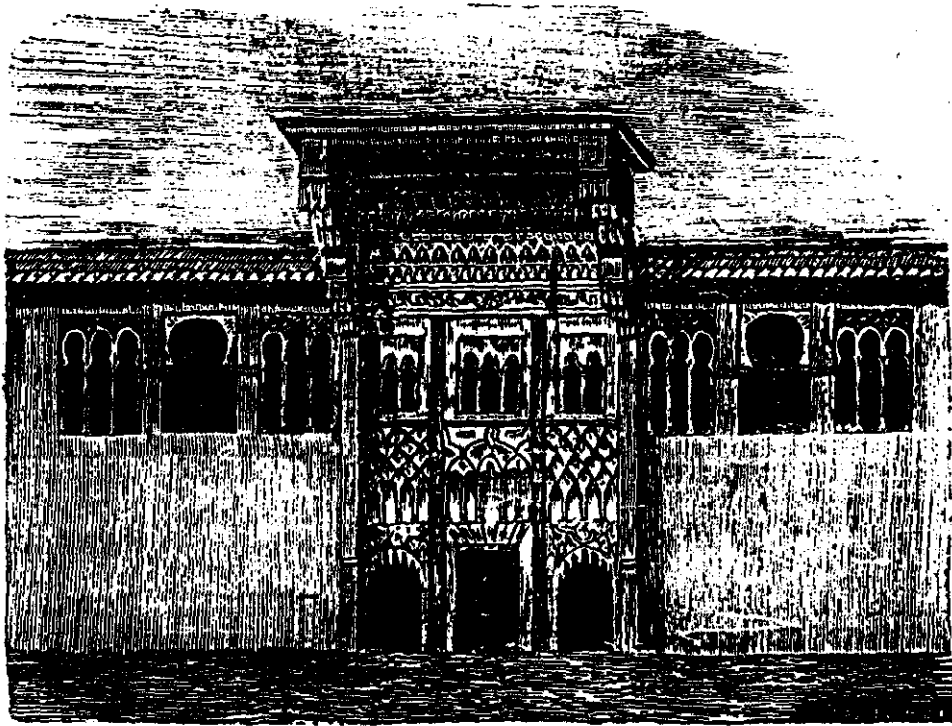
BURGOS.



La catedral de Sevilla.



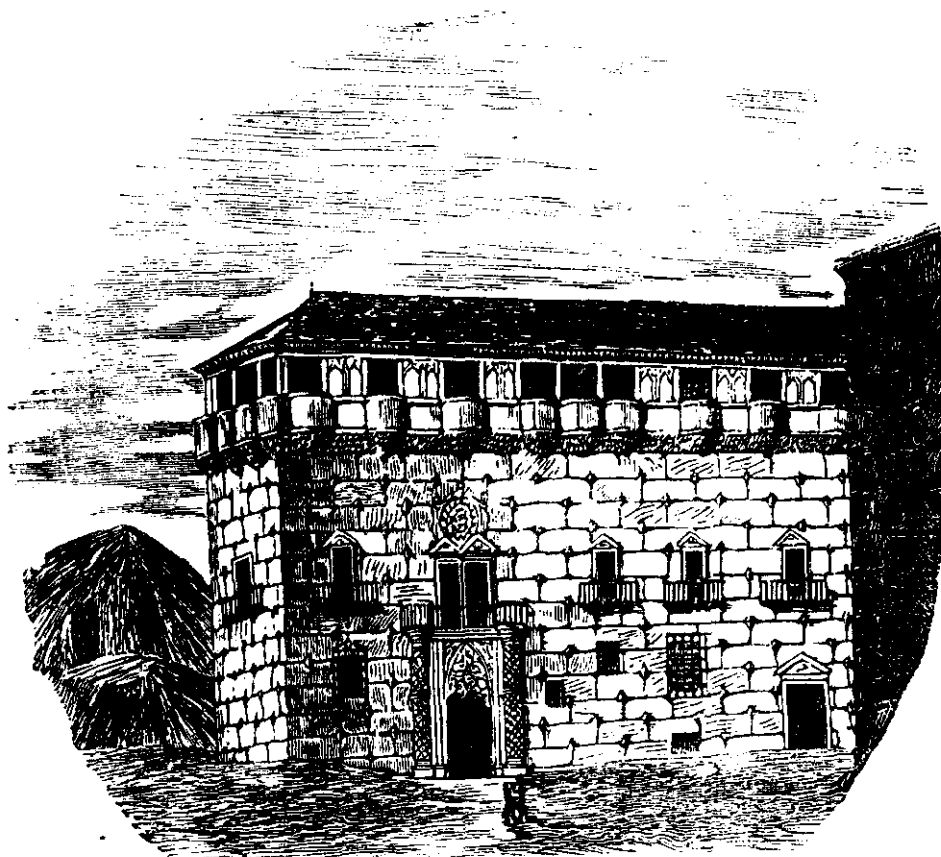
EL PANORAMA.



El Alcazar de Sevilla.

Castello n.º y g.º

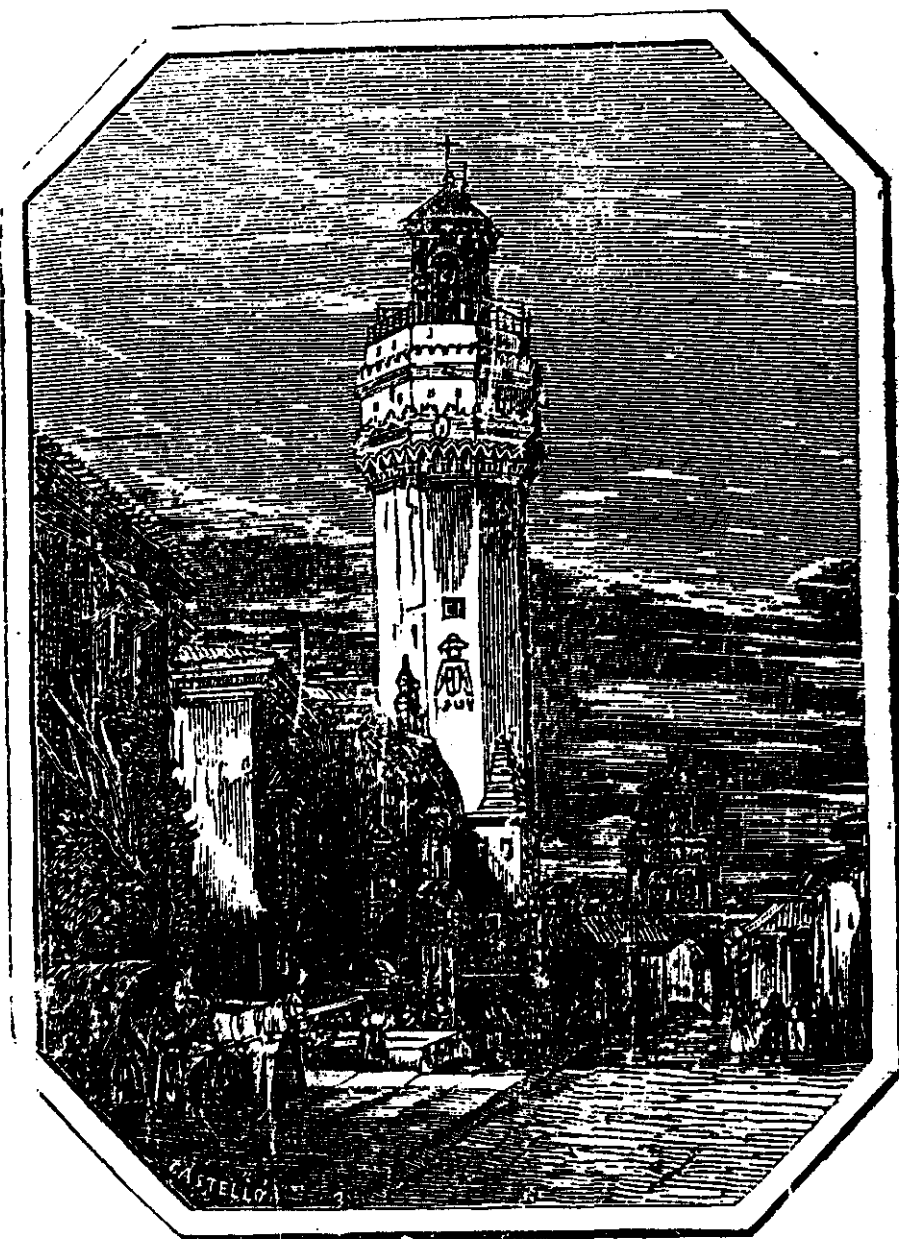
EL PANORAMA.



J. M. Velazco d.

Castelló g.

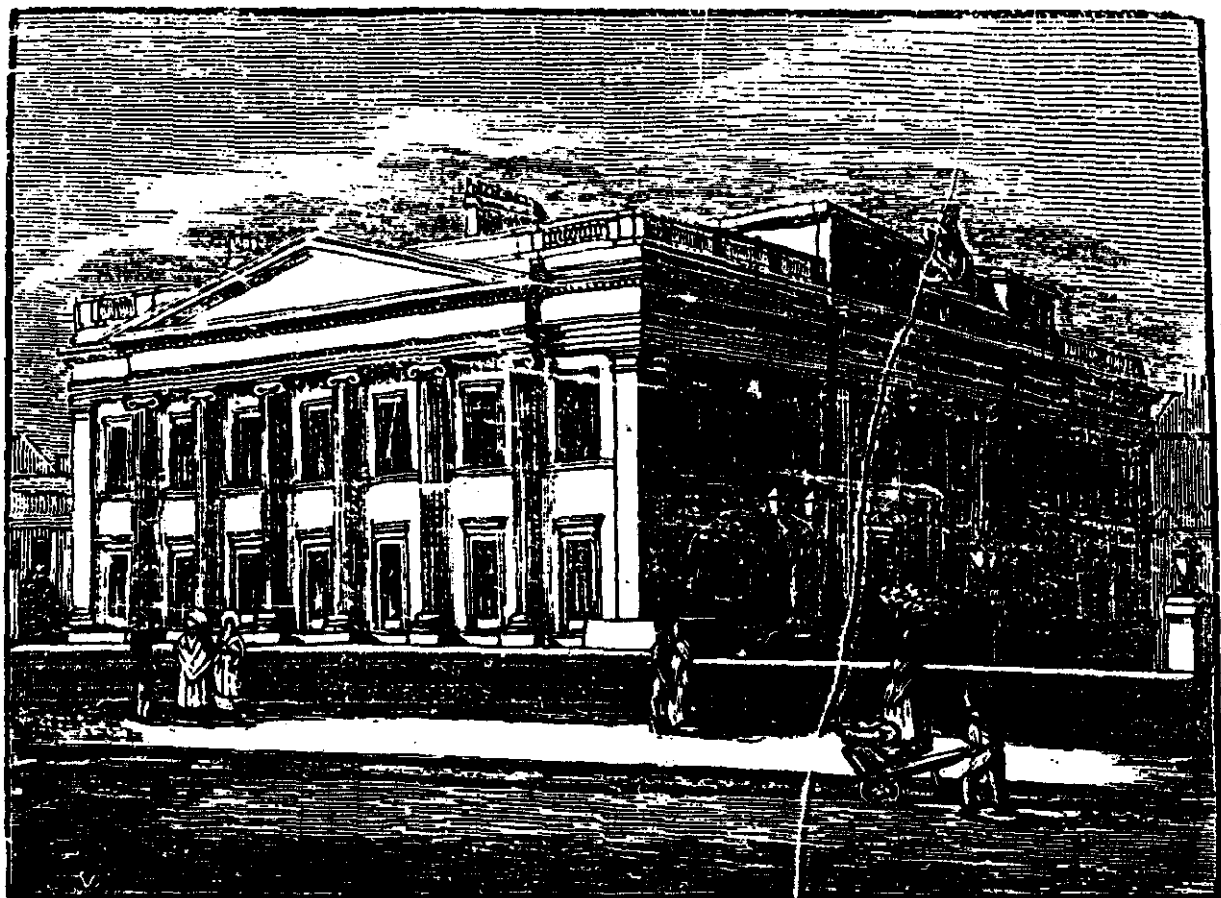
Palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara.



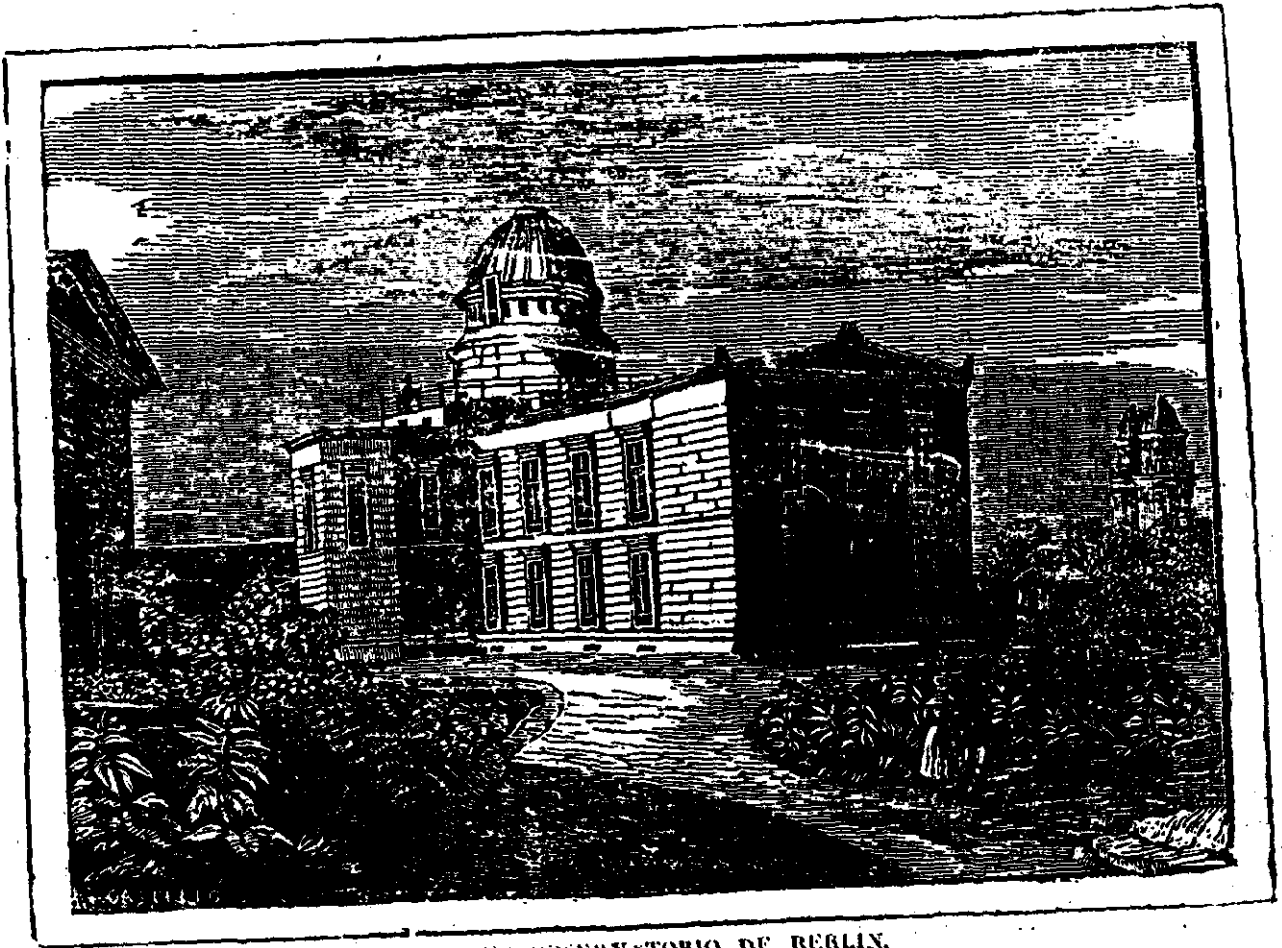
VISTA DE CÓRDOVA. TORRE DE SAN NICOLAS.



IGLESIA DE LA ASUNCION EN MOSCOU.



LONJA DE LOS PESCADEROS EN LONDRES.



NUEVO OBSERVATORIO DE BERLIN.

PUEBLO COLONIAL DE BILBAO.



Ya hemos comentado en el apartado correspondiente la gran importancia que para *El Panorama* tienen las ruinas, los monumentos y las construcciones recientes desde el punto de vista de la imagen. Todas las estampas van acompañadas de algún texto pero tienen identidad propia, pues en la mayoría de los casos las referencias a la obra en cuestión son mínimas, centrándose más en la ciudad en que se encuentran, en su historia o en su utilidad.

XCVII. El artículo titulado: "Sicilia. Agrigento. Ruinas del Templo de Juno", narra la historia de Agrigento, nombrando y describiendo brevemente algunos de los muchos templos que allí existieron y que ya son sólo ruinas, cuando no han desaparecido del todo. El de Juno todavía se conserva, por eso ilustra el artículo y se comenta más extensamente, no tanto por su valor artístico como por su significado histórico.

El grabado está plenamente integrado en el texto, ocupa aproximadamente 3/4 partes de la página y se publica en el nº 5, del 31 de enero de 1839. En el dibujo se han cuidado mucho los detalles, para ofrecer una imagen lo más real posible de las muchas joyas artísticas que allí existieron un día. La reproducción tiene una aceptable calidad.

XCVIII. "Grecia. Ruinas de Stratonicea" es el título de un artículo en el que muy brevemente se narra la historia de la ciudad y de los templos que en la antigüedad contuvo, aunque la mayoría, lamentablemente, hayan desaparecido.

El grabado está integrado en el texto, ocupa una página completa y se publica en el nº 9, del 28 de enero de 1839. Su calidad es bastante inferior al que representa las ruinas del templo de Juno, aunque la columna -objeto principal- y la ambientación están bien tratados, partiendo de un dibujo correcto.

XCIX. La única descripción minuciosa que publica *El Panorama* es la del "Monasterio del Escorial". En ella el articulista informa del conjunto artístico, además de informar sobre los materiales utilizados y las cantidades que fue necesario emplear para la construcción de tan magnífico edificio.

La litografía que ilustra el texto es bastante simple, pero cumple su cometido informativo. Parte de un dibujo sencillo en el que están recogidos todos los elementos del conjunto de una forma un tanto artificial. Ocupa una página completa y es independiente del texto, correspondiendo al nº 35, del 29 de noviembre de 1838.

C. "La Catedral de Burgos" es el monumento español más admirado y elogiado por esta revista, tanto que se convierte en protagonista del artículo titulado: "Burgos", en el que supuestamente se va a hablar de la ciudad. Su espléndida arquitectura gótica y su espíritu religioso son lo más destacado por el autor.

El grabado no consigue reproducir los muchos matices de un dibujo muy cuidado y elaborado, en el que se intenta transmitir el espíritu grandioso del monumento gótico, su magia y su espectacularidad. Está integrado en el texto, ocupa una página completa y se publica en el nº 36, del 5 de septiembre de 1839.

CI. "La Catedral de Sevilla" no tiene en el texto el mismo protagonismo que la de Burgos. Dar a conocer la ciudad en su conjunto, con sus muchos monumentos, es el objetivo principal, aunque la Catedral se describa brevemente e ilustre el texto con su aspecto imponente.

El grabado está integrado en el texto, ocupa una página completa y se publica en el nº 40, del 3 de octubre de 1839. La reproducción no es muy buena, pero el dibujo está cuidado y trabajado, prestando atención a sus adornos y animando la acción con una serie de personajes que dan vida al lugar.

CII. La ilustración da nombre al artículo firmado por Jose María Velarde: "Puerta del Sol en Toledo", centrado en la narración de la historia que llevó a la construcción del monumento, para cuya descripción deja un brevísimo espacio.

El grabado ocupa una página completa, está integrado en el texto y se publica en el nº 5, del 31 de enero de 1839. El dibujo es sencillo, pero consigue un buen efecto, mostrando los rasgos más característicos del edificio.

CIII. "El Alcazar de Sevilla" es el título del artículo al que acompaña una lámina del monumento del mismo nombre. La historia de la ciudad de Sevilla ocupa la mayor parte del texto, pero hay también un espacio para hablar del valor artístico del edificio.

La lámina es independiente del texto y corresponde al nº 38, del 13 de diciembre de 1838. El dibujo es muy simple y carece de perspectiva.

CIV. El grabado del "Palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara" va acompañado de un breve texto de Jose María Velarde con algunas notas sobre su historia y

estilo arquitectónico, con un tratamiento muy superficial.

La lámina es independiente del texto y corresponde al nº 24, del 6 de septiembre de 1838. El dibujo, también firmado por Jose María Velarde, es sencillo, pero representa muy bien las características del edificio.

CV. La "Torre de San Nicolás" es el más claro ejemplo con el anterior del dominio de la imagen sobre el texto. Una breve nota sobre la historia de Córdoba y la construcción de la mezquita, convertida después en Catedral, es toda la información que incluye.

El grabado se publica en una página completa, integrado en el texto, y corresponde al nº 20, del 16 de mayo de 1839. El dibujo es sencillo, pero está bien ambientado, representando a la Torre de San Nicolás en su contexto urbano. La reproducción resulta algo rudimentaria.

CVI. El breve artículo titulado "La Iglesia de la Asunción en Moscou", trata sobre las Iglesias rusas en general y sobre sus cúpulas en concreto, aunque describe brevemente las particularidades de ésta.

El grabado, que reproduce la citada Iglesia, está integrado en el texto, ocupa una página completa y pertenece al nº 23, del 6 de junio de 1838. El dibujo está bastante trabajado, prestando mayor atención a las torres y cúpulas que al resto del edificio; incluye, además, algunas figuras abocetadas que casi se pierden en la reproducción.

CVII. *El Panorama* no parece muy interesado en la arquitectura de "La lonja de los pescaderos" en Londres, pues publica un artículo en el que habla sólo de su utilidad, aunque la ilustración muestra muy correctamente su estilo arquitectónico.

El grabado ocupa una página completa, está integrado en el texto y pertenece al nº 43, del 24 de octubre de 1839. El dibujo es correxto, tiene en cuenta todos los elementos arquitectónicos y ambienta el edificio con algunas figuras apenas esbozadas que dan movimiento a la acción (no olvidemos que el edificio tiene una utilidad concreta). En la reproducción las zonas oscuras se pierden un poco.

CVIII. "El nuevo observatorio de Berlin" es una de las pocas obras contemporáneas reproducidas por *El Panorama*.

La ilustración va acompañada de un breve texto en el cual se comentan las necesidades que han llevado a su construcción, además de describirlo brevemente.

El grabado ocupa una página completa, está integrado en el texto y se publica en el nº 22, del 30 de mayo de 1839. El dibujo es algo simple en lo que al edificio se refiere, pero ofrece una imagen bastante completa de éste y de sus alrededores.

CIX. La única obra española contemporánea reproducida en esta revista es el "Puente Colgante de Bilbao". El artículo informa sobre el ingeniero, los materiales utilizados, los costes y las dificultades de su construcción.

El grabado no ocupa una página completa, sino 3/4 partes aproximadamente, está integrado en el texto y se publica en el nº 1, del 3 de enero de 1839. El dibujo está bastante trabajado y el puente se representa en su ambiente, destacando su utilidad con la representación de varias figuras humanas y embarcaciones. La reproducción, sin embargo, es bastante mala.

9.3. PINTURA

Si la imagen es fundamental en los artículos de arquitectura que publica *El Panorama*, en los de pintura el texto recupera su protagonismo y la ilustración adquiere un carácter secundario, aunque todas las biografías vayan acompañadas del retrato del artista.

Como en otras publicaciones ilustradas de literatura y arte, las biografías de los grandes maestros del pasado ocupan un lugar prioritario. Ellas nos descubren las preferencias de la revista por estilos y épocas determinados y reflejan la ideología en el ámbito artístico.

9.3.1. Los dos grandes maestros de la pintura española: Velázquez y Murillo.

En España los grandes maestros reconocidos por *El Panorama* son: Bartolomé Esteban Murillo y Diego

Velázquez. Esto no supone una novedad, pues, como hemos comprobado, prácticamente todas las publicaciones de la época reconocen en la obra de estos dos artistas valores insuperables.

Los dos artículos que publica *El Panorama* sobre Murillo y Velázquez están firmados con el seudónimo de "Seringapatán" y mantienen una estructura común: fecha de nacimiento, aprendizaje y evolución, reconocimiento de sus contemporáneos, obras más relevantes y comentario de algún cuadro que demuestra los grandes conocimientos artísticos y las cualidades personales de cada uno de ellos. Sin embargo el estilo es distinto en uno y otro texto, pues está marcado por la historia personal de cada pintor.

La especial personalidad de los dos artistas, sus vivencias personales, su trabajo y su relación con los grandes personajes de la época, marcan al articulista las pautas a seguir en el análisis de su vida y de su obra.

En el caso de Velázquez, por ejemplo, Seringapatán da mucha importancia a los favores que le fueron concedidos al pintor por personas de alto rango y a la alta posición social que él mismo alcanzó. Sin embargo, la actividad creadora de Velázquez es lo más destacado. El articulista señala la facilidad de éste para sacar el parecido del

modelo en sus retratos y su veracidad a la hora de pintar objetos inanimados, pero especialmente elogia su originalidad. El primer retrato que hizo al rey sirve de ejemplo para ello, pues ya entonces se dejaba sentir la gran personalidad artística del pintor:

"El retrato era de cuerpo entero, vestido con su armadura, y sobre un magnífico caballo; pero pintado de un modo, que sin seguir las huellas de ninguna escuela en particular, tenía un estilo que supo crear su genio, imitando siempre con escurpulosidad la naturaleza. Ningun pintor le ha aventajado en los retratos, y solo pueden compararse con los suyos los de Ticiano y Van-Dyck."²⁴(sic)

A Seringapatan le interesa mucho la obra de Van-Dyck, uno de los artistas por los que siente sincera admiración, por eso cuando escribe sobre los años de aprendizaje de Murillo no olvida comentar el gran impacto que le causó la obra del pintor flamenco:

"Cuando llegó de Londres á Sevilla de vuelta de su viaje el pintor Pedro Moya, tenía Murillo 24 años. Admiróse Bartolomé cuando vió el colorido y dulzura que había aprendido de aquel, estudiando á Van-Dick, y seguramente se hubiera arriesgado á emprender su viaje á Inglaterra sino le hubiese detenido la muerte de Van-Dick."²⁵(sic)

El colorido es uno de los rasgos más sobresalientes en la obra de Murillo, pero el articulista advierte que esta no

²⁴ Seringapatan: "Velazquez", *El Panorama*, nº 26, 20 de septiembre de 1838, p. 413.

²⁵ Seringapatan: "Bartolomé Esteban Murillo", *El Panorama*, nº 28, 4 de octubre de 1838, p. 15.

es su única cualidad, tiene otras muchas desde el punto de vista pictórico. Al comentar algunos cuadros, y muy especialmente *La Caridad*, describe los amplios conocimientos del pintor:

"Los que no conceden á Murillo mas que la hermosura del colorido podran observar en estos cuadros el conocimiento que tenia en la anatomia del cuerpo humano, la correccion en el dibujo, las reglas de composicion, la perspectiva, la óptica y la filosofia con que marcaba las virtudes y las pasiones del corazon humano."²⁶(sic)

Murillo y Velázquez fueron creadores de un estilo muy personal. Ninguno de los seguidores de su escuela han conseguido imitarles porque es prácticamente imposible, según Seringapatan, admirador incondicional de ambos.

9.3.2. Luis de Morales: los errores de los historiadores del arte.

El Panorama publica también la biografía de un pintor del siglo XVI, Luis de Morales, al que ninguna otra publicación ha prestado ninguna atención. El artículo, firmado por Jose María Velarde, está basado en los textos de Palomino y Pacheco a los cuales cita en alguna

²⁶ Ibidem, p. 16.

ocasión.

Pero Velarde no está totalmente de acuerdo con las versiones ofrecidas por los dos historiadores del arte, al contrario, cree que han cometido algunos errores que es necesario subsanar. Palomino, por ejemplo, afirmaba que Morales solamente pintaba medias figuras, pero esto no es cierto, como el artículo de *El Panorama* prueba, y lo único que demuestra es que el citado historiador no conocía todos los cuadros del pintor.

En cuanto a Pacheco, acusaba a Morales de no saber dibujar y de no ser un gran pintor:

"Muchos hay y ha habido que han pintado dulcemente y para muy cerca, y á quienes falta lo mejor del Arte, y el estudio del dibujo, y aunque, han tenido nombre no ha sido entre los hombres que saben: exemplo es Morales, natural de Badajoz."²⁷(sic)

Velarde no está totalmente de acuerdo con esto y rebate la opiniones de Pacheco, afirmando que:

"Esta crítica de Pacheco no es fundada, pues Morales dibujaba bien y entendia el desnudo del cuerpo. Aunque es cierto que fué nimio en concluir los cabellos y barba, tambien lo es que á distancia hacen el efecto necesario, aunque sea sin manifestar el trabajo y prolijidad con que están pintados."²⁸(sic)

²⁷ Velarde, Jose María: "Biografía. El Divino Morales", *El Panorama*, nº 26, 27 de junio de 1839, p. 412.

²⁸ Ibidem.

No obstante, el artículo es algo más que un intento de aclarar informaciones o conceptos equivocados, es también una biografía al uso. Incluye datos sobre la vida de Luis de Morales, sobre su carácter y sobre su relación con los demás artistas de la época, entre los que, según parece, acumuló enemigos.

9.3.3. Leonardo da Vinci y Rafael de Urbino.

El Panorama, como casi todas las publicaciones ilustradas, reconoce el genio y el talento de esos dos grandes pintores que fueron Leonardo da Vinci y Rafael de Urbino. Si su función es ilustrar, además de entretener, necesariamente tiene que hablar de los que considera grandes maestros de la pintura de todos los tiempos.

Jose María Velarde escribió el artículo sobre Leonardo da Vinci, un texto en el que cada palabra está orientada a demostrar el genio de un hombre capaz de abarcar las más diversas áreas de conocimiento. No obstante, la labor pictórica del autor de la *Gioconda* es especialmente relevante.

Las anécdotas sobre la vida de Leonardo se suceden en el

artículo para demostrar cómo el carácter especial del artista era el reflejo del genio. Su talento no tardó en salir a luz, y ya en sus primeros años de aprendizaje demostró a Verrocchio, su maestro entonces, cuán superior era:

"Estando este²⁹ en el convento de religiosos de Valumbrosa en S. Salvi, pintando un cuadro, cuyo asunto era san Juan bautizando á Jesus, dijo á Leonardo que estaba cansado, y que diese el colorido á un anjel que tenía en las manos unas vestiduras. Al principio rehusaba Leonardo poner las manos en una obra en que trabajaba su maestro (á quien respetaba mucho); pero insistiendo este, tomó al fin la paleta, y se puso á pintar, desempeñando su cargo con tal maestría que dejó muy atras lo restante del cuadro de Verrocchio, y todos los inteligentes confesáron unánimes que nada podía igualar á la belleza del ángel. Avergonzado Verrocchio al verse vencido por un discípulo suyo, tan jóven, allí mismo hizo pedazos la paleta y arrojando los pinceles, juró no volver á manejar colores, despidiéndose para siempre de la pintura."³⁰(sic)

Pero, como sabemos, Leonardo era más que un pintor, era capaz de abarcar las distintas ramas de las Bellas Artes, además de diversas ciencias. Fue el fundador de una escuela de arquitectura en Milán, en la cual estudiaron muchos jóvenes de la época, y también:

"Era excelente jeómetra y tenía grandes conocimientos de mecánica y astronomía, perspectiva y óptica. Era así mismo excelente músico y no mal poeta."³¹(sic)

²⁹ Verrocchio.

³⁰ Velarde, Jose María: "Leonardo de Vinci, pintor florentino", *El Panorama*, nº 13, 28 de marzo de 1839, p. 204.

³¹ Ibidem, p. 206.

Pero, como dijimos anteriormente, a Jose María Velarde estas cuestiones sólo le interesan para demostrar el genio artístico de Leonardo, pues el principal mérito que le atribuye es el de haber sido un excelente pintor.

La figura de Rafael está tratada de forma distinta por quien firma con las iniciales G.G.V. un artículo que se aproxima más a las biografías que habitualmente encontramos en este tipo de publicaciones: nacimiento, aprendizaje y evolución, obras más significativas, etc.

Según este texto de *El Panorama* Rafael tuvo tres etapas bien diferenciadas: la primera se caracterizaba por "la exacta tradición de la sencillez primitiva y el candor religioso", la segunda por "la exacta imitación de las formas y el espíritu de la antigüedad" y la tercera por la ampliación de sus conocimientos a través del estudio de la escuela veneciana, sobresaliendo por su especial y personal colorido³².

La admiración del articulista por la obra de Rafael de Urbino es manifiesta y queda patente en su tajante afirmación final:

³² G.G.V.: "Rafael", *El Panorama*, nº 38, 13 de diciembre de 1838, p. 171-172.

"Su nombre es casi el sinónimo de la perfección del arte. Su ingenio una de las mayores glórias de la humanidad."³³(sic)

Quizá por eso, cuando el autor hace referencia a las posibilidades del pintor para llegar a ser Papa, ambición que podría haber visto cumplida si no hubiese muerto a edad tan temprana, deja una pregunta en el aire: "¿quién es capaz de adivinar cual podría haber sido el porvenir del cristianismo y del arte?".³⁴ Para el articulista sin duda todo hubiese sido mucho mejor, pues con un genio al frente necesariamente los resultados tienen que ser positivos. Todo cuanto hizo fue grande.

Nicolás Poussin no era italiano, sino francés, pero pasó la mayor parte de su vida en Roma, por eso hemos decidido incluirlo en este apartado. En aquella ciudad trabajó en la decoración de las *Estancias del Vaticano* y en la *Basílica de San Pedro* como arquitecto.

El tono del artículo publicado en *El Panorama* sobre la vida de este pintor es algo frío, nada pasional, sin otorgar grandes elogios al hombre ni a su obra. Es sencillamente un recorrido a través de la vida de un

³³ Ibidem, p. 172.

³⁴ Ibidem.

artista que atravesó momentos difíciles y no consiguió salir de la pobreza a pesar de sus sobresalientes cualidades artísticas. No profundiza demasiado en su obra y tras su lectura únicamente deducimos que se dedicó al género histórico y que sus cuadros tenían una intención moral, pues eran reflejo de la personalidad del artista:

"Pussin era grave y sentencioso con los sabios: noble y franco con los magnates: afable y llano con sus amigos: en todas sus palabras se descubria aquel buen sentido, aquel interes de moralidad que tanto llama la atencion en sus obras."³⁵(sic)

9.3.4. David: la obra en su contexto.

El Panorama es la única revista ilustrada de estos años que publica un artículo extenso sobre un pintor extranjero contemporáneo. Louis David, el neoclásico francés, cuya evolución artística va íntimamente unida al proceso revolucionario de su país y que tanta influencia tendrá en algunos pintores españoles, es objeto de un minucioso análisis por parte de esta publicación.

³⁵ "Biografia. Nicolas Poussin", *El Panorama*, nº 45, 7 de noviembre de 1839, p. 300.

El artículo revela la admiración del articulista por David, aunque más por su activa participación en la Revolución Francesa que por su trabajo pictórico, en el que encuentra aspectos positivos y negativos, cualidades y defectos.

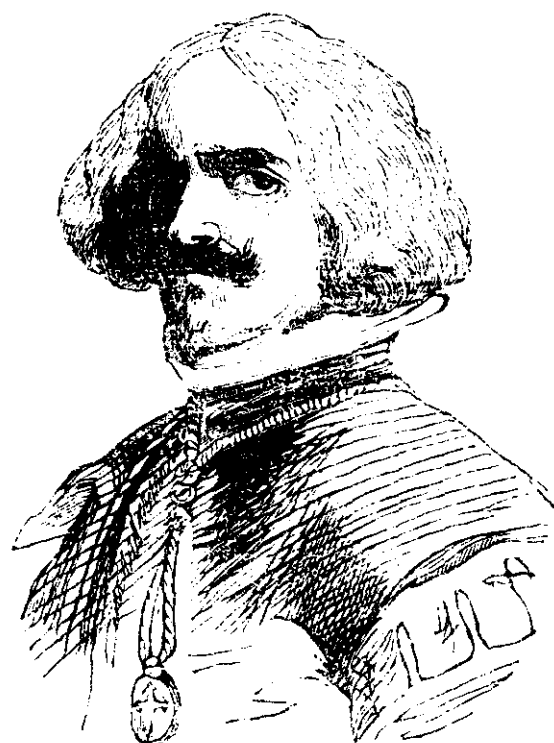
El Panorama critica sobre todo la dureza y el descuido en la armonía del colorido de las obras de David y explica, además, que sus cuadros sólo tienen sentido en el contexto histórico en que vivió el pintor, dada su profunda implicación política. Por eso, es absurdo que flamencos, italianos y españoles se dejen dominar por su influencia cuando poseen en su historia escuelas mucho más sobresalientes y más acordes con sus experiencias y tradiciones:

"Circunscribiéndonos á España, cuya gloria artística tanto nos interesa, es necesario decir que debe sorprender que hayan existido profesores que en vez de aplicarse á conocer á fondo nuestras escuelas y artistas que en mérito y dotes no ceden á los de nacion ninguna, como actualmente proclaman los mismos franceses, en vez de procurar introducir en los estilos de su patria aquellas mejoras que fuesen en realidad admisibles, hayan formado empeño en denigrar producciones nacionales y en importar á toda costa una escuela estrangera opuesta á nuestras costumbres."³⁶(sic)

³⁶ V.: "Biografía. El pintor David", *El Panorama*, nº 6, 3 de mayo de 1838, p. 82.

El artículo termina convirtiéndose en una defensa de la tradición artística de cada país, en la cual deben hallar los pintores su fuente de inspiración, pues el arte está en relación directa con el contexto en que nace. Su defensa del nacionalismo le lleva a afirmar que aquellos que tratan de exportar la escuela de David van contra de las ideas del pintor francés, pues lo que éste buscó fue precisamente crear una escuela nacional, francesa.

ILUSTRACIONES:





EL DIVINO MORALES.







MENDIZABAL g.º

RAFAEL,



El Panorama no reproduce ningún cuadro en sus páginas, pero en sus artículos sobre los pintores antiguos incluye siempre un retrato del artista. Los grabados no son de gran calidad, pero amenizan el texto y contribuyen a que el lector se forme una imagen más clara del personaje en cuestión. Todos están integrados en el texto y no encontramos ninguna litografía.

CX. El retrato de Velázquez encabeza el artículo que *El Panorama* publica sobre la vida y la obra del gran maestro de la pintura española, firmado con el seudónimo de "Seringapatan". En él se resaltan todas las cualidades artísticas y humanas del pintor.

Este grabado ocupa aproximadamente media página y pertenece al nº 26, del 20 de septiembre de 1838. El dibujo tiene una gran carga expresiva y los rasgos del rostro están bien definidos, pero la reproducción no es demasiado correcta.

CXI. Bartolomé Esteban Murillo es otro de los pintores de la antigua escuela española por el que esta revista demuestra su interés y admiración. Su retrato encabeza

también el artículo que firma "Seringapatan" y, como en el caso del de Velázquez, ha sido dibujado por "Letre" y grabado por "Castello", según consta al pie de la ilustración.

El grabado ocupa un poco más de media página y pertenece al n^o 28, del 4 de octubre de 1838. El dibujo tiene también una gran carga expresiva en los rasgos del rostro, aunque apenas está abocetado, y la reproducción no tiene una gran calidad.

CXII. El retrato de Luis de Morales, "El Divino Morales" según titula *El Panorama*, ilustra un artículo de Jose María Velarde sobre este pintor español poco conocido en la época y peor considerado por los escritos de Pacheco y Palomino, que denotan el desconocimiento que tenían de su obra, según el articulista.

El grabado se incluye al final del artículo, en la página siguiente, con una nota de redacción que nada tiene que ver con el pintor. Se publica en el n^o 26, del 27 de julio de 1839, y ocupa aproximadamente 3/4 de página. No se informa de quien ha sido el grabador ni el dibujante. Parte de un dibujo bien trabajado en conjunto, empleando líneas simples pero impactantes en el rostro. La ilustración tiene una buena calidad.

CXIII. Jose María Velarde es también el autor de un extenso artículo sobre la personalidad de Leonardo da Vinci, sobre su obra, su vida y sus conocimientos. La figura del genio del Renacimiento está tratada en profundidad, con un tono que denota respeto y admiración.

La ilustración está perfectamente integrada dentro del texto, ocupa la media página central y se publica en el nº 13, del 28 de marzo de 1839. El dibujo y el grabado están tratados con esmero, ofreciendo una imagen de Leonardo serena y reflexiva, como corresponde a su sabiduría.

CXIV. El artículo que publica *El Panorama* sobre Rafael de Urbino está firmado con las iniciales G.G.V. y denota una admiración sin límites por la figura del pintor, tanto por sus conocimientos artísticos como por sus logros en el terreno personal. Su retrato es el único que ocupa una página completa en la revista, además se incluye a pie de ilustración el nombre del pintor con grandes letras que sirven de título para el texto que comienza en la página siguiente.

El grabado ha sido realizado por "Mendizabal", según consta al pie de éste, y se publica en el nº 38, del 13 de diciembre de 1838. La expresión melancólica en el

rostro es el rasgo más característico de esta ilustración que parte de un dibujo poco elaborado pero eficaz.

CXV. Nicolas Poussin es considerado por *El Panorama* como un gran pintor muchas veces incomprendido por sus contemporáneos, con una gran vocación e integridad personal. Su retrato se inserta en el centro del texto (como en el caso del de Leonardo de Vinci).

La ilustración ocupa un poco menos de media página y se publica en el nº 45, del 7 de noviembre de 1839. El dibujo es expresivo pero la trama del grabado quita expresión al rostro.

9.4. ESCULTURA

La escultura no ocupa un lugar muy destacado en *El Panorama*. De no ser por un artículo de Basilio Sebastián Castellanos sobre la Exposición de 1838, esta rama de las Bellas Artes habría sido absolutamente ignorada por la publicación³⁷.

En su momento hablaremos de las esculturas presentadas en la citada Exposición, aunque consideramos más importante comentar la extensa introducción que Castellanos hace en su artículo y en la que trata de resumir la historia de la escultura desde el momento en que alcanzó su máximo esplendor: "en el siglo III de la fundación de Roma"³⁸, según el autor.

Castellanos alude a muchos escultores de la antigüedad clásica, su época preferida en cuanto a escultura se

³⁷ Salvo por la ilustración de la *Fuente de la Red de San Luis* que va acompañada de un breve texto que la describe e informa de que sus esculturas son obra de José Tomás. "Fuente de la Red de S. Luis", *El Panorama*, nº 37, 6 de diciembre de 1838, p. 157-158.

³⁸ Castellanos, Basilio Sebastián: "Bellas Artes. Exposición de escultura de 1838", *El Panorama*, nº 32, 31 de octubre de 1838, p. 69.

refiere, pues ni siquiera en el Renacimiento encuentra la calidad suficiente para superar la obra de los antiguos griegos:

"Si comparamos estos tiempos de prosperidad con el renacimiento de las artes, y el de *Miguel Angel*, época de su perfeccion moderna, hallaremos que á pesar de las glorias artísticas del siglo XVI no pudieron acallarse del todo los manes de la escultura ultrajados por la barbarie de los primeros siglos de nuestra era comun."³⁹(sic)

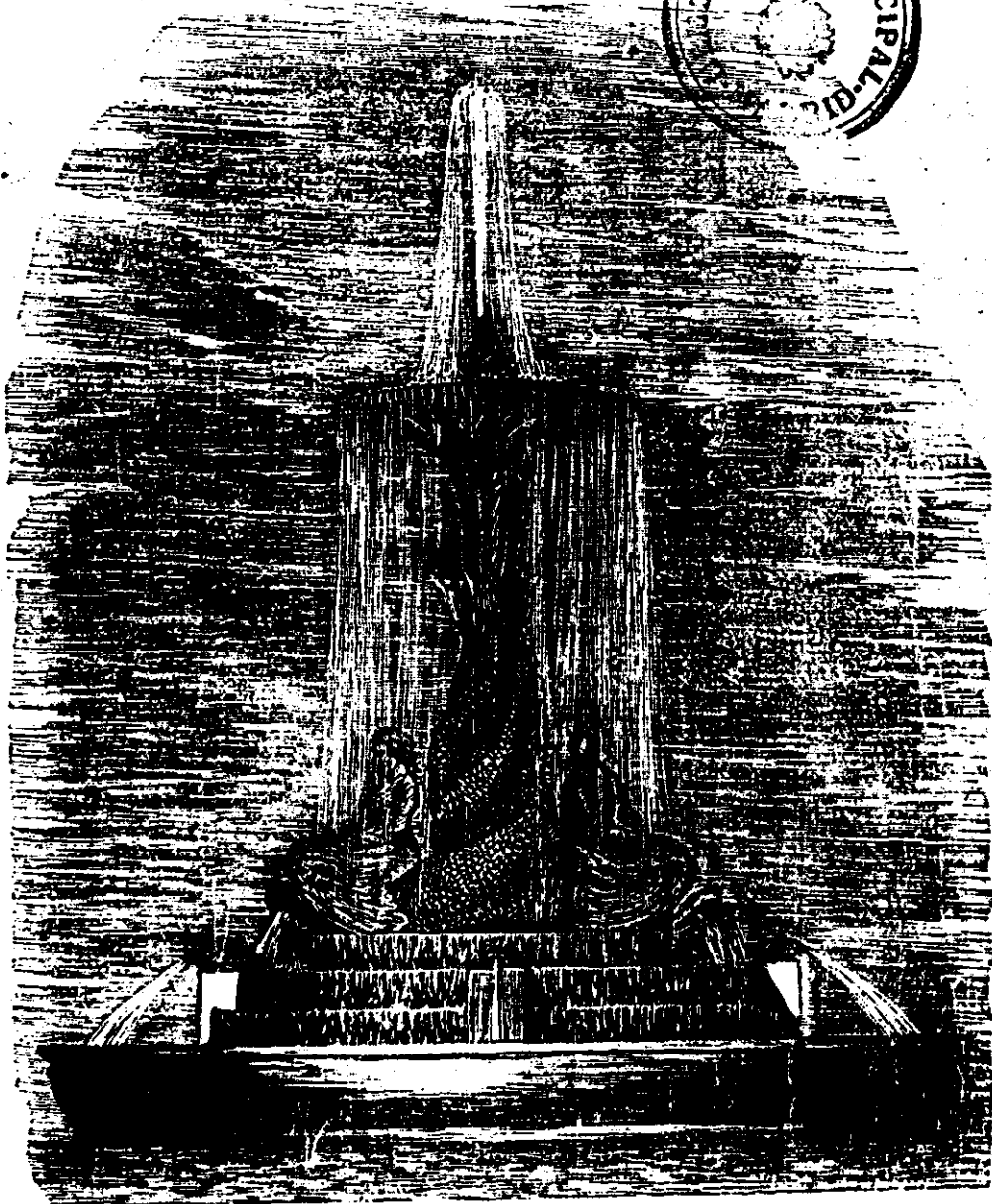
Con sus contemporáneos, en cambio, se muestra más optimista. Una época de esplendor se inició con Canova y muchos otros continúan su escuela creando grandes obras como Thorwaldsen, Camucini, Fineli, Tenerani, Baruzzi, Muti, Angelini, Cadi, Bartolini, Costoli, Rici, Marquesi, Dannecher de Stuttgart, Flaxman Chautrey y Tipssen.

Lo único que lamenta Basilio Sebastián Castellanos es que en España la escultura no avance tan rápidamente como en el resto de los países europeos, y no por falta de genio, sino por la escasa protección y apoyo que recibe. Por eso anima a los jóvenes que han presentado sus obras en esta exposición a continuar con su labor dentro de sus posibilidades.

³⁹ Ibidem, p. 70.

ILUSTRACIONES:

EL PANORAMA.



M. Velarde d.º

V. Castelló g.º

Fuente de la Red de S. Luis.

CXVI. La única obra escultórica reproducida en *El Panorama* es la "Fuente de la Red de San Luis" en Madrid, construida en 1833 bajo la dirección del arquitecto Francisco Mariategui. Las esculturas fueron realizadas por José Tomás.

La ilustración ocupa una página completa, está integrada en el texto y se publica en el nº 37, del 6 de diciembre de 1838. El dibujo se debe a "M. Velarde" y el grabado ha sido realizado por "V. Castelló", según consta al pie de la misma.

9.5. CRITICA DE LA EXPOSICION DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Varela y Castellanos son los autores de la crítica sobre la Exposición celebrada en la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* en 1838, único año en el que *El Panorama* se ocupa de este importante acontecimiento. El primero se concentra en la pintura, el segundo en la escultura, a la que por primera vez una publicación ilustrada presta la debida atención.

9.5.1. La pintura.

Varela ejerce su labor crítica desde un punto de vista ciertamente objetivo. Se niega a elogiar los cuadros presentados en la Exposición por el solo hecho de haber sido realizados en un momento conflictivo de la historia de España, pues cree que ha llegado la hora de afrontar los progresos artísticos en su propio ámbito: el del arte mismo.

Este crítico tampoco acepta la extendida costumbre de comparar constantemente a los artistas españoles con los de otros países, ni ese complejo de inferioridad tan habitual entre sus compatriotas que les hace creer que lo que se hace en el extranjero es siempre mejor. Por eso arremete contra un artículo publicado en *El Correo Nacional* que mantiene esa línea de pensamiento:

"Pero sino es de Panglós es por lo menos de Cándido la noticia que nos dá en seguida el ya mencionado artículo con cierto melancólico entusiasmo de que "hay artistas en nuestro desgraciado suelo." Por Dios que es cosa de desesperarse! Hace mas de un siglo, acaso desde el advenimiento al solio castellano de la casa de Borbon, que estamos luchando sin cesar por demostrar que los españoles hacen cosas tan buenas como los franceses, ingleses y alemanes, y tienen tanta disposicion para las ciencias y las artes como los demas europeos."⁴⁰(sic)

¿Qué motivos puede haber, según el autor, para pensar que los españoles son diferentes o para creer que siempre hacen las cosas peor?, ¿porqué cuando alguien hace algo excepcional siempre se establece una relación entre su trabajo y el realizado por los extranjeros?. Al responder a estas preguntas el tono de Varela es ciertamente irónico:

"Lo primero que se nos ocurrió fué si acaso los extranjeros tendrian cuatro manos, ó alguna otra ventaja corporal que les proporcionase superioridad marcada, y que nos explicase por qué era una gracia que los españoles hiciesen lo que ellos. Vimos con gusto que no. Despues cayó en nuestras manos un tratado de historia

⁴⁰ Varela.: "Bellas Artes. Esposicion....", art. cit., nº 30, 18 de octubre de 1838, p. 43.

natural, y leimos algo de las razas humana y de ángulo facial mas ó menos abierto, como prueba de superiores facultades mentales. (...). Muchos ángulos agúdos encontramos, pero á fé de escritores de bien podemos asegurar, que no fueron los españoles los peor librados en materia de simpleza probada por órganos esternos."⁴¹(sic)

No es necesario conocer el país de origen de un artista para juzgar sus obras, según Varela. Por eso, este texto se fundamente en la objetividad y no en el elogio desmedido hacia unos españoles que presentan sus obras en una Exposición pública e medio de las convulsiones políticas.

Uno de los pintores más atacados por Varela es José de Madrazo, algo fácilmente comprensible dada la postura que éste articulista adopta cuando escribe sobre David, criticando la influencia del pintor francés en los artistas españoles.

Puesto que José de Madrazo es uno de los pintores españoles más claramente influenciados por David, Varela no puede apreciar su obra. Hasta tal extremo desprecia su trabajo que llega a decir que hubiese hecho mejor conformándose con la celebridad de que gozaba en lugar de empeñarse en exponer los cuadros titulados: *Asalto dado por el gran capitan y su gente al castillo de Monte frio*

⁴¹ Ibidem, p. 43-44

y *El amor encadenado por unas ninfas con guirnaldas de flores*. El primero es acusado de falta de verosimilitud, de acción fría e inanimada, y de ausencia de expresión en todas las figuras, incluida la principal. Pero más duro todavía es con el segundo:

"En las varias veces que concurrimos á la esposicion y nos paramos á considerarlo, solo oimos en derredor nuestro un voto uniforme de reprobacion. A decir verdad, no hemos visto nunca un amor tan feo, vulgarmente hablado, unas ninfas mas estrambóticas, ni una idea menos feliz, ni un colorido mas chillon, desentonado y monotonó. Desde que se fija la vista en el cuadro no hay un solo momento de reposo hasta que se aparta de él."⁴²(sic)

La obra del hijo de José de Madrazo, Federico, es en cambio del total agrado de Varela, por lo que recomienda al padre que deje los pinceles y espere las glorias del hijo. Realmente estaba obsesionado por la obra del Pintor de Cámara, pues prácticamente todo el artículo está centrado en la enumeración de los defectos de sus diferentes cuadros. Con ningún otro artista se muestra tan tremendamente duro.

Al comentar la obra de otros pintores, aunque critique un cuadro o un aspecto concreto, es mucho más benevolente, Calixto Ortega es un ejemplo de ello:

"Habia en una de las salas interiores un cuadro de familia, pintado por D. Calisto Ortega. Sabemos muy bien que las exigencias de los interesados son un escollo en que debe

⁴² Ibidem, p. 45.

estrellarse el talento del profesor en esta clase de composiciones; pero tampoco ignoramos que obras de esta especie no se esponen al público, porque son capaces de comprometer la reputacion de un artista. A nosotros nos consta que Ortega es un jóven de gran talento y disposicion; pero esto no lo saben todos, y el que hubiese de juzgarlo por su cuadro de familia le favoreceria muy poco."⁴³(sic)

En esta ocasión el problema no es el pintor, su talento no se cuestiona, sino las exigencias del mercado. Lo único que Varela reprocha a Ortega es que no sepa reconocer cuando una obra no debe mostrarse en una Exposición pública.

Aunque no puede evitar señalar los defectos de la mayoría de los pintores, también es capaz de reconocer sus cualidades y de valorar su obra. Este es el caso de Cardedera a quien la fatiga y el ahogo que observa en su obra la priva de los "brillantes toques de imaginación, que son la piedra del toque del genio"⁴⁴, o Gutiérrez, cuyos hermosos tonos y efecto no deben hacerle olvidar que también hay que dibujar con corrección.

Los favoritos de Varela son Antonio María Esquivel y Genaro Pérez Villaamil, a quienes colma de elogios, aunque advierta al último el peligro que corre de

⁴³ Varela: "Bellas Artes. Esposicion de 1838. Segunda parte", *El Panorama*, nº 31, 25 de octubre de 1838, p. 63

⁴⁴ Ibidem, p. 62

"amanerarse". Alenza y Elbo tampoco quedan a la zaga, pero el primero tiene que tener cuidado con no exagerar demasiado la caricatura y llevar el ingenio al delirio. También otro pintor de un estilo absolutamente distinto, Rafael Tejeo, recibe grandes alabanzas y es calificado de "profesor eminente".

Varela quiere ser objetivo, juzgar las obras presentadas independientemente de la escuela a que pertenezcan. Pero observamos una clara preferencia por los artistas más jóvenes, aquellos que crean una obra más personal. Por otro lado, aunque defiende la imaginación, ésta no debe apartarse de una técnica cuidada y de un dibujo correcto.

9.5.2. La escultura.

Basilio Sebastián Castellanos escribe la crítica de las esculturas presentadas en la Exposición de 1838 en un tono optimista, aunque realista, bien diferente del empleado por Varela:

"(...) nos hemos admirado al ver que las obras de los jóvenes escultores españoles contemporáneos, escuden en cierto modo á lo que de ellos esperábamos, pues que prometen llenar el vacío que ha tanto tiempo hay en España en este arte, y consolar la horfandad en que se

halla la Academia de obras españolas."⁴⁵(sic)

La denuncia de la escasa protección que en España se concede al arte se deja sentir a lo largo del texto. Como ejemplo del poco interés que se demuestra en todo lo relacionado con esta materia, Castellanos cuenta lo ocurrido con las obras de dos pensionados en Roma, Saviano Medina y Ponciano Ponzano, que han llegado a la corte estropeadas y han tenido que ser recompuestas⁴⁶.

Entre los escultores más elogiados por Castellanos se encuentran los anteriormente citados, además de Augusto Ferrán, de quien dice:

"Sin ninguna direccion científica hasta la perfeccion, ni enriquecer la imaginacion con las bellezas que decoran á la soberbia Roma, se ha creado el joven escultor *D. Augusto Ferran*, cuyo talento se ha desenvuelto por puro genio, lo cual hace doblemente su elogio."⁴⁷(sic)

Este crítico y teórico del arte no se conforma con hablar de quienes han presentado sus obras en la exposición, nombra también a los ausentes: José Tomás, Francisco y Mariano Valver, Diego Hermoso y Nicolás Fernández, lamentando que no hayan podido exponer sus esculturas por diversos motivos.

⁴⁵ Castellanos, Basilio Sebastián: "Bellas Artes...", art. cit., nº 32, 31 de octubre de 1838, p. 71.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, p. 72.

También quiere rendir un homenaje a los grandes maestros de la escultura española, como Alonso de Berruguete y otros muchos, por su gran aportación a la Historia del arte en España. De esta forma reivindica la recuperación de la tradición escultórica española, a la que muy pocos prestan la debida atención.

10. El Liceo Artístico y Literario

10.1. ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL ECLECTICISMO

El *Liceo Artístico y Literario* es una publicación diferente a todas las que hasta ahora hemos estudiado, no tiene carácter independiente sino que nace como órgano de la institución del mismo nombre y aspira a difundir las ideas que ésta defiende, tanto en arte como en literatura.

En el campo de las artes defiende la tolerancia para el conjunto de los estilos y de las escuelas estéticas, y toma postura a favor de la independencia del artista desde un planteamiento romántico, aunque más tarde se decanta hacia el eclecticismo.

La actitud tolerante la adopta el *Liceo Artístico y Literario* desde sus inicios, y no está relacionada necesariamente con el eclecticismo de su segunda época, cuando se hace más conservadora y adopta una postura intermedia en la pugna entre clásicos y románticos, como señala Simón Díaz¹. No obstante, hay que separar

¹ Simón Díaz, José: *Liceo Artístico y Literario*, Madrid: Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C., 1947, p. VII.

claramente la primera actitud de tolerancia hacia las distintas escuelas e ideas del planteamiento ecléctico posterior.

10.1.1. Dos etapas, dos posturas: tolerancia y eclecticismo.

Un claro ejemplo de tolerancia y respeto es el artículo firmado por Antonio María Esquivel en el que analiza los distintos estilos y escuelas, criticando a los muchos pintores que, desde el inicio de su aprendizaje, se adhieren a algún "sistema", bien por sus preferencias personales o por la influencia de sus profesores. Esto resulta tremendamente perjudicial, según el crítico y pintor, porque les impide ver las cosas tal y como son, llegando al fanatismo por su empeño en seguir el método elegido.

Esquivel cree que la formación del artista debe ser mucho más completa y abierta, para ello tiene que:

"(...) apreciar lo bueno en cualquiera autor ó escuela que lo encuentre; buscarlo sin prevencion, procurando elegir en cada uno de los maestros aquello en que mas sobresalió, é imitar á las laboriosas abejas, que aun de las flores mas amargas suelen sacar la miel. No hay escuela que no tenga algo sobresaliente y digno de estudiarse; y si fuera posible que un solo

individuo reuniese todas las buenas dotes de cada una de ellas, aquel seria el mejor artista de cuantos han existido, y sus obras admiradas de todos, estarían á cubierto de la crítica de los partidarios de todas las escuelas, porque á todas pertenecerían, ó más bien á la sola perfecta, que es la de la naturaleza."²(sic)

Lo fundamental es el estudio de la naturaleza. De ahí que las preferencias del *Liceo Artístico y Literario*, al igual que las de otras publicaciones de este tipo, se inclinen siempre hacia la antigua escuela española de pintura, especialmente hacia esas dos figuras tan representativas: Velázquez y Murillo.

Su defensa de la independencia del artista demuestra una clara aceptación del romanticismo, cuyos planteamientos básicos parten de la ruptura con las escuelas establecidas, fomentando la creación y la originalidad de cada artista.

Pero si en un primer momento podemos hablar de la tolerancia en relación con la independencia reivindicada por los románticos, más tarde la publicación cambia de actitud. Por la influencia de una directiva mucho más conservadora en materia artística, se decanta hacia el

² Esquivel, Antonio María: "Peligros y perjuicios que resultan de las preocupaciones en materia de pintura", *Liceo Artístico y Literario*, tomo I, p. 142-143.

eclecticismo, hasta llegar a elogiar esa corriente estética en un artículo sobre la *Escuela de Düsseldorf* en el que afirma que ésta es "ecléctica y razonable"³. El hecho de aceptar ya el término "escuela" es muy significativo del alejamiento que se produce en el *Liceo Artístico y Literario* de sus objetivos iniciales, pero más lo es todavía la definición de dicha escuela, como iremos viendo.

El resumen de un folleto de Schadow, creador de la Escuela de Düsseldorf, cuyo título es: *Ideas sobre la educacion de un pintor ó verdadero espíritu crítico de las bellas artes*, sirve para comentar las aportaciones de ese pintor al arte de la época, así como su forma de concebir el aprendizaje del artista y la valoración de distintos aspectos de la pintura más o menos polémicos.

Según el artículo publicado por el *Liceo Artístico y Literario*, Schadow afirma que los discípulos deben copiar tanto lo antiguo como los modelos vivos, combinando cierta "idealidad" de los antiguos con la independencia de las formas vivas. El maestro, por su parte, debe reconocer los diferentes modos de ver la naturaleza de cada discípulo para no obligarle a copiar aquello que se aparte de su estilo. El estudio de la anatomía es también

³ P.U.: "Nueva escuela de Dusseldorff", *Liceo Artístico y Literario*, tomo II, p. 42.

muy importante y la imitación de la naturaleza muerta es un género secundario, al que deben dedicarse quienes no tienen grandes cualidades artísticas.

Pero no es en su planteamiento educativo en lo que Schadow muestra sus preferencias por el eclecticismo, separándose de un cierto romanticismo inicial, sino en la forma de tratar el boceto, tan importante para la mayoría de los románticos puros:

"No quiere que sus discípulos amontonen bosquejos, conviene en la importancia de acabar los cuadros, y se cuida de la opinión de los que suponen que una creación fogosa indicada apenas en el lienzo ó el papel, basta para la gloria de un pintor."⁴(sic)

No hay duda de que el *Liceo Artístico y Literario* en su segunda etapa defiende una postura semejante a la de la *Escuela de Düsseldorf*, pues en el artículo que hemos citado comenta claramente la analogía entre sus planteamientos y objetivos y los de la escuela de Schadow, cuyos miembros se rigen por relaciones de compañerismo en las que la tolerancia y la sencillez son imprescindibles.

⁴ Ibidem, p. 42.

10.1.2. Originalidad, imitación y genio.

Si bien el *Liceo Artístico y Literario* se aleja poco a poco de su romanticismo inicial, nunca deja de defender la originalidad como valor fundamental de toda actividad artística. Musso y Valiente escribe un artículo sobre los pintores españoles contemporáneos en el cual la figura de Goya destaca precisamente por ser diferente de todos los demás. En esa diferencia reconoce el autor su mérito, por eso afirma que pasará a la posteridad no como discípulo de ninguna escuela, sino como "de una especie propia"⁵.

¿Qué ocurre con la imitación, tema siempre tan polémico en aquellos años?. El *Liceo Artístico y Literario* no está en contra de esta forma de abordar el arte, de hecho el mismo José Fernández de la Vega afirma que gracias a ella se han producido grandes adelantos, por lo tanto no debe rechazarse:

"La imitacion es un principio de fuerza, perfeccion y agudeza, que ejerciendo una influencia directa en los actos, vigoriza los hábitos y da carácter á las costumbres; y aunque se ha pretendido que este instinto fuese perjudicial á la perfectibilidad humana en sus progresos, desmentido queda este aserto con solo volver los ojos á la historia de las generaciones. Sus páginas son las artes, y en ellas el testimonio de la antigüedad acredita que desde los sepulcros de los egipcios, las

⁵ Musso y Valiente, José: "Bellas Artes. De la escuela moderna española de Pintura", *Liceo Artístico y Literario*, tomo II, p. 65. Reprod. en Simón Díaz, José: op. cit. p. 37-41.

invenciones no han hecho otra cosa que trazar un círculo, probando que la ley de la imitacion está escrita en la humana inteligencia, y que ésta la reproduce con un movimiento maquinal antes que reflexico. Es, pues, el espíritu que dirige los actos de conservacion, ofreciendo por resultado los progresos."⁶(sic)

Pero en el terreno artístico la imitación debe estar vinculada a la observación y al estudio de la naturaleza:

"Debe considerarse como la madre de las artes, siendo la naturaleza quien en el primitivo estado le sirvió de modelo, facilitándole con sus mismos productos los materiales de ejecucion, y á no dudar las del diseño tuvieron en la imitacion su origen, porque sabido es que la voluntad é inclinacion natural de imitar produjo la PLASTICA."⁷(sic)

Un aspecto tratado con carácter excepcional en el *Liceo* es el de la genialidad del artista. Sólo Esquivel alude en una ocasión al "genio" para comentar su importancia, reconociendo que ésta es la principal cualidad del artista, aunque es necesario cultivarlo y dirigirlo bien, de lo contrario no producirá obras de verdadera calidad y como mucho llegará a sorprender y "alucinar al vulgo"⁸. Con ello niega el impulso como fundamento creativo y antepone el estudio y el aprendizaje a la pasión, algo

⁶ Fernández de la Vega, José: "Crónica Artística y Literaria. Bellas Artes", *Liceo Artístico y Literario*, tomo I, p. 191. Este artículo había sido publicado con anterioridad en el *Museo Artístico y Literario*, nº 1, 1 de junio de 1837, p. 7-8 y nº 2, 8 de junio de 1837, p. 13-15.

⁷ Ibidem.

⁸ Esquivel, Antonio María: art. cit., tomo I, p. 142.

que no deja de sorprendernos en quien tantas veces defiende postulados románticos.

10.1.3. El valor de la libertad.

La libertad es muy importante para los redactores de esta publicación. Ya hemos visto como Esquivel considera perjudicial que los artistas se afilien a escuelas específicas y sigan fielmente sus dictados, o como al hablar de la *Escuela de Düsseldorf* se alude a la necesidad de que se conozcan las cualidades e inclinaciones personales de los discípulos para no obligarles a seguir un camino alejado de sus intereses concretos. De igual manera la originalidad de Goya es vista como una virtud y no como un defecto, lo que implica un profundo respeto hacia la libertad creativa del artista.

Basilio Sebastián Castellanos describe más ampliamente el valor de la libertad en el arte, al comparar el desarrollo de éste en los tiempos paganos y en los comienzos del cristianismo. En el primer caso el arte alcanzó una gran perfección porque:

"Los artistas de la religion pagana tenian un campo bastísimo en donde esplayarse, y ni sus

leyes, ni su clima, ni su fanatismo, les ponían obstáculos que detuviesen la celeridad de su ingenio ni resfrasen sus creaciones."⁹(sic)

El primer cristianismo, sin embargo, contribuyó a la decadencia del arte, pues sus estrictas reglas morales impedían que aflorase el genio. Esto resultó tremendamente perjudicial y frenó del desarrollo de las Bellas Artes.

José Fernández de la Vega comenta también el daño hecho por el cristianismo primitivo al arte, pues sus líderes decidieron estirpar la idolatría destruyendo las estatuas de la antigüedad¹⁰. Vieron en ellas sólo el aspecto religioso y no pensaron en su valor artístico, simplemente las tomaron como símbolo del paganismo.

No hay anticlericalismo en todas estas afirmaciones del *Liceo Artístico y Literario*. Sólo se juzga un hecho cierto con la objetividad que merece, pues los valores religiosos no se cuestionan. La posición de estos estudiosos del arte queda perfectamente clara en las palabras de Castellanos:

"Es bien seguro que si no se hubieran suavizado tan ríjidos principios, los prosélitos de la religión de Cristo no hubiéramos podido llevar

⁹ Castellanos, Basilio Sebastián: "La forma exterior del culto influye directamente en las bellas artes", *Liceo Artístico y Literario*, tomo II, p. 129.

¹⁰ Fernández de la Vega, José: art. cit., tomo I, p. 192.

muy adelante la vida artística; pero afortunadamente nuestra creencia estaba destinada á ser despues la antorcha de la ilustracion en todas materias."¹¹(sic)

Para ellos es preciso reconocer el daño que los primeros cristianos hicieron al arte con su fanatismo e intolerancia, provocando no sólo la destrucción de muchas obras de interés, sino la imposibilidad de crear otras nuevas. Este es un buen ejemplo para demostrar como el fanatismo conduce siempre a la destrucción del arte, por eso es *El Liceo Artístico y Literario* propone huir de él, fomentando la tolerancia y la razón.

10.1.4. El reconocimiento social del artista.

Basilio Sebastián Castellanos es un hombre muy preocupado por todo aquello que está relacionado con las distintas facetas del arte, como hemos visto en sus muchos artículos publicados en las distintas revistas ilustradas de los años 30. En el *Liceo Artístico y Literario* estudia la evolución del arte, analiza su importancia en las distintas culturas y expone un tema muy debatido en el momento: el puesto que debe ocupar el artista en la

¹¹ Castellanos, Basilio Sebastián: art. cit., tomo II, p. 130-131.

sociedad.

La historia demuestra que las culturas que apoyaron a los artistas, reconociendo su valor, contribuyeron a la evolución y perfeccionamiento de las Bellas Artes, mientras en aquellas que no lo hicieron no alcanzaron jamás un desarrollo significativo. El caso de Egipto, donde la profesión sólo la ejercían miembros del pueblo bajo -exceptuando a Memnon- y donde se heredaba de padres a hijos de manera inamovible, sirve de ejemplo para lo último. Sin embargo, en Grecia se premiaba la belleza, los artistas estaban bien considerados, podían llegar incluso a ser legisladores o generales, y su valoración no dependía del capricho, orgullo o ignorancia de un sólo hombre.

Castellanos no analiza el problema únicamente en la antigüedad, aunque dedique al estudio de la sociedad griega mayor atención que a ninguna otra, dado el gran ejemplo que supone de civilización y respeto hacia la profesión artística. Reconoce que en el siglo XIX todavía queda mucho por aprender, aunque en los países más evolucionados, como Francia e Inglaterra, el artista es tratado con respeto. Pero en España, hasta ese momento:

"(...) ha estado mirado en la sociedad, salvo algun que otro protegido por los principes (...) como un hombre perteneciente al pueblo, como un mercenario y un ente insignificante para otra cosa que para su oficio. A pesar del nombre que le ganaran sus obras jeneralmente no

era suficiente para vencer la repugnancia que la alta sociedad tenia, las mas de las veces, á recibirle en su seno, pues se le consideraba solo, particularmente en los últimos tiempos, como un trabajador que concluida su tarea ya no es necesario."¹²(sic)

La llamada de atención a la sociedad del momento es muy clara, aunque el autor afirme al final que las cosas están cambiando y los derechos que se empiezan a otorgar a los artistas servirán algún día para aumentar de la grandeza artística del país.

Desgraciadamente el arte no se encuentra en su mejor momento para el *Liceo Artístico y Literario* y una de sus funciones es llamar la atención sobre ello. Para que las cosas cambien, quienes tienen mayor poder adquisitivo deberían proteger más a las Bellas Artes comprando obras de artistas españoles.

Juan Nicasio Gallego, en un artículo sobre el cuadro *Sancho el Bravo* de Esquivel, lanza un mensaje a quienes tienen la posibilidad de adquirir obras de arte, elogiando la actitud del Conde de Toreno en este sentido:

"El cuadro que acabamos de describir lo posee el Sr. Conde de Toreno, que se apresuró á comprarlo antes que saliese del estudio del artista; ejemplo digno de imitacion para los

¹² Castellanos, Basilio Sebastián: "¿Por qué medios puede contribuir la sociedad á la perfeccion de las artes?," *Liceo Artístico y Literario*, tomo II, p. 90.

magnates y sugetos acaudalados. Mucho en verdad contribuyen al esplendor de las artes, y á la emulacion en los que las profesan, las exposiciones públicas y los elogios de los escritores; pero el mas seguro y principal estímulo consiste en que las personas de facultades les encarguen obras en que ejercitar su aplicacion y talento, remunerándoles por ellas, si no con la generosa munificencia de tiempos mas felices, al menos tan ámpliamente como permita la penuria de los maestros."¹³(sic)

El *Liceo Artístico y Literario* está muy preocupado por este tema, no olvidemos que uno de los objetivos que se había marcado la institución era la promoción del arte en la sociedad española.

¹³ Nicasio Gallego, Juan: "Cronica Artística y Literaria. Exposicion del Liceo Artístico y Literario. Descripcion del cuadro de Sancho El Bravo, pintado por D. Antonio Maria Esquivel", *Liceo Artístico y Literario*, tomo I, p. 134.

ILUSTRACIONES:



CXVII. Este retrato de María Cristina, Reina Gobernadora, figura al frente del *Liceo Artístico y Literario*. La protección que ésta brindó a la institución fue siempre agradecida por sus miembros, que le rindieron honores en diversas ocasiones, regalándole composiciones poéticas y musicales, además de algunos cuadros y esculturas. Uno de los grandes homenajes que hacen a la madre de Isabel II es el de ilustrar el primer número de la publicación con este retrato realizado por Antonio María Esquivel.

10.2. ARQUITECTURA Y ESCULTURA

La arquitectura y la escultura están apenas esbozadas en los textos publicados por el *Liceo Artístico y Literario*. De la primera sólo encontramos una breve referencia en la introducción de un artículo escrito por José Fernández de la Vega sobre pintura y escultura.

En el citado artículo el director de la publicación alude a esta rama de las Bellas Artes cuando comenta la transición de la Edad Media a los inicios del Renacimiento, afirmando que en el siglo XII las casas de los reyes de Castilla eran de "toscas piedras"¹⁴. Pero no encontramos ningún texto específico sobre arquitectura.

La escultura tampoco tiene un gran protagonismo. El mismo Fernández de la Vega firma también un artículo que trata de resumir la historia de esta rama del arte desde sus orígenes, aunque se limita a dar una relación de nombres de escultores de distintas épocas, sin aportar ninguna idea interesante, pues el texto apenas contiene opiniones

¹⁴ Fernández de la Vega, José: art. cit., tomo I, p. 189.

ni explica las causas de la evolución¹⁵ de la escultura en Europa.

Basilio Sebastián Castellanos hace también alguna alusión a la escultura en su artículo sobre las diferencias entre el arte pagano y el cristiano, afirmando que en Grecia llegó a una perfección de la que aún hoy se está muy lejos. Comenta, así mismo, de que manera las primitivas imágenes, realizadas durante los años del primer cristianismo, se elaboraron furtivamente por manos inexpertas. Durante mucho tiempo fue imposible realizar nada que recordase aquellas grandes obras de la antigüedad, pues los artistas temían ser acusados de resucitar a los ídolos de la era pagana¹⁶.

Lo único que podemos deducir de estos textos es el respeto y admiración del *Liceo Artístico y Literario* por la escultura clásica, y el escaso interés mostrado por una rama de las Bellas Artes que tiene una sección específica en la institución de la cual la revista es portavoz.

¹⁵ Ibidem, p. 191-192.

¹⁶ Castellanos, Basilio Sebastián: art. cit., p. 129-132.

10.3. PINTURA

La pintura es el tema estrella del *Liceo Artístico y Literario*, pues la mayoría de los artículos sobre teoría del arte la toman como modelo de las artes en general. Cuestiones tan importantes como la imitación, la originalidad o el genio del artista están estudiados desde el punto de vista del pintor que se convierte así en el representante de todos los que cultivan las Bellas Artes.

Por otro lado, mientras la pintura contemporánea ocupa un espacio significativo, no encontramos demasiadas referencias a la pintura antigua, salvo para reafirmar el valor de algunos grandes maestros de la escuela española como Velázquez, Murillo o Ribera. Los dos primeros, según Fernández de la Vega, "fueron el mas precioso tesoro de la gloria artística española y son hoy el modelo de los sabios ingleses y la admiracion de los franceses"¹⁷(sic).

¹⁷ Fernández de la Vega, José: art. cit., tomo I, p. 190.

10.3.1. Los pintores contemporáneos más célebres.

Goya es el pintor contemporáneo más importante para el *Liceo Artístico y Literario* -aunque se trate de un artista ya desaparecido- por su estilo personal y su enorme talento. Sobre el autor de los *desastres de la guerra* escribe José Musso y Valiente en un artículo que trata de resumir el estado de la pintura contemporánea, incluyendo a todos sus representantes, aunque dedique más espacio a las escuelas ya establecidas y a los artistas de mayor renombre, como Vicente López o José de Madrazo¹⁸.

Vicente López recibe grandes elogios por sostener los principios sobre los cuales se fundó la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, precisando siempre que su estilo personal le distingue de los demás profesores.

José de Madrazo es el representante de una generación influída por David, con el que perfeccionó sus estudios en París trasladando luego sus teorías a la *Academia* española, aunque introduciendo los elementos propios de la cultura española.

¹⁸ Musso y Valiente, José: art. cit., tomo II, p. 65.

La figura de David la trata Musso y Valiente con cierta profundidad, relacionando su obra y su concepción estética con las transformaciones sociales y políticas que se producen como consecuencia de la Revolución Francesa, en la que participó activamente. Semejante cambio no podía dejar de influir en el arte:

"Aboliénrose con las leyes de la monarquía las reglas, que hasta aquel punto se miraban entre los artistas como inviolables, y se sustituyeron otras mas propias de las opiniones, que en todo predominaban. El estilo grandioso, las formas á veces colosales, la espresión fuerte y enérjica daban claro á entender que nuevos tiempos enjendran nuevas ideas."¹⁹(sic)

El autor, consciente de las críticas que reciben los seguidores de este pintor, quiere dejar claro que la influencia de David en una serie de artistas españoles, como Madrazo, Ribera, Aparicio o Tejeo, no significa que siguieran el estilo del neoclásico y revolucionario francés ciegamente. Su origen geográfico y su tradición hicieron que lo adaptaran a sus propios intereses y preferencias.

Si David creó una obra comprometida con su tiempo, con su revolución, los españoles que siguieron sus enseñanzas recurrieron a temas nacionales y religiosos, más acordes con su tradición, e introdujeron importantes cambios en el tratamiento del color:

¹⁹ Ibidem, p. 62.

"(...) no aviniéndose con cierta sequedad que en él advertían; y corregían el suyo examinando y copiando allí ó en Roma cuadros de la escuela veneciana y especialmente de Tiziano (...) evitando el uso del negro y del blanco sin mezclar, que hacen duro y desapacible efecto a la vista, y prefiriendo colores jugosos y transparentes, adquirieron un colorido lleno de fuego y energía, que sabían degradar con acierto y cuidaban de matizar con suavidad."²⁰(sic)

De esta forma, Musso y Valiente salva a algunos pintores españoles de posibles acusaciones, por seguir las enseñanzas de una escuela muy alejada ideológica y estéticamente de la tradición artística de su país. Al mismo tiempo, resalta que no son meros imitadores, sino que, partiendo de una escuela determinada, crean su propio estilo.

El articulista también se refiere de los pintores sevillanos, seguidores de la antigua escuela de aquella ciudad, especialmente la de Murillo, como José Cortés, José Gutiérrez, Antonio María Esquivel, José Elbo y Calixto Ortega, pero sin profundizar excesivamente en su obra.

Algunos pintores pueden encuadrarse en una escuela concreta, aunque luego cada uno introduzca cambios específicos, pero otros no parecen encajar en ningún estilo concreto y sólo puede establecerse una relación

²⁰ Ibidem.

entre ellos por el género al que dedican mayor atención, entre ellos Valentín Cardedera, Adriano Ferrán, Pedro Kuntz o Genaro Pérez Villaamil, cuyos paisajes les unen en cierta manera.

Tampoco Goya encaja en ninguna escuela. Su independencia es muy elogiada por Musso y Valiente, señalando que el pintor aragonés pasará a la posteridad por ser él mismo, por su genio particular, al cual debía más que al estudio. Con estas afirmaciones toma postura por la originalidad, anteponiéndola al aprendizaje exhaustivo.

Las mujeres pintoras también tienen un lugar en este artículo, pues no era posible ignorarlas cuando la intención del articulista era ofrecer una visión completa del panorama pictórico español contemporáneo. Pero su tono al hablar de ellas es realmente diferente del que emplea al referirse al resto de los artistas, denotando una cierta actitud paternalista, aunque reconozca los méritos de Rosario Weis:

"¿Y cómo dejar de hacer el debido obsequio á las damas, que así como son el mejor ornamento de la sociedad, así también lo son del arte de Apeles que no desdeñan de practicar? Varias han obtenido por sus obras el título de académicas de mérito; algunas se han ocupado solo en el dibujo, que desempeñan con maestría. Valga por todas, á fin de no hacer una prolija enumeración de cuantas lo merecen, la señorita Doña Rosario Weys, que da á los suyos una conclusion admirable, y que por su habilidad en

el pincel debe considerarse como profesora."²¹(sic)

En la "crítica" de la Exposición celebrada en el *Liceo Artístico y Literario*, la revista vuelve a aludir a algunos de estos artistas, comentando las obras que han presentado. Hay dos de ellos por los cuales tiene una especial preferencia: Genaro Pérez Villaamil y Antonio María Esquivel.

10.3.2. Esquivel y Villaamil, el sentimiento de la obra de dos artistas románticos.

Juan Nicasio Gallego es el autor de un artículo sobre un cuadro de Esquivel, *Sancho el Bravo*, a partir del cual expone sus propias opiniones sobre el tratamiento de la expresión de los sentimientos en el arte. Para él es importante que el pintor no caiga nunca en la exageración que lleva a la caricatura.

El cuadro de Esquivel es un ejemplo perfecto de como debe ser tratado el sentimiento, especialmente en la representación del grupo principal:

²¹ Ibidem, p. 65.

"(...) la animacion y viveza de los sentimientos de que cada personage se ve poseido, y por la verdad y naturalidad que ha logrado dar el pintor á la escena, huyendo del escollo de la exageracion, en que suelen caer en tales casos los que esforzándose por dar espresion á sus figuras, no pintan un hecho real, sino cómicos que lo representan."²²(sic)

El articulista vuelve a referirse en varias ocasiones a la representación del sentimiento en la pintura, defendiendo la importancia de la moderación para no caer en el ridículo. No obstante hay emociones más sencillas de reflejar en el lienzo, como las pasiones violentas, mientras que las íntimas son realmente complejas:

"Mas ingenio, sensibilidad y filosofia se requieren para espresar los afectos dulces y templados, como el amor filial, la satisfaccion que produce una buena obra, la simplicidad y el candor de una doncella, la gratitud sin bajeza, el respeto sin afectacion (...) Mayor sagacidad y talento son menester aún para haber de espresar los afectos mistos, las pasiones dobles, los varios sentimientos que á un tiempo mismo ocupan el ánimo y se retratan en el rostro."²³(sic)

Precisamente por su capacidad para expresar todos los sentimientos, por su moderación y buen hacer, Juan Nicasio Gallego elogia a Antonio María Esquivel y su obra *Sancho el Bravo*.

²² Nicasio Gallego, Juan: art. cit., tomo I, p. 134.

²³ Ibidem, p. 135.

José Musso y Valiente es el autor de un artículo sobre el cuadro titulado: *El molino de la Cartuja*, pintado por Genaro Pérez Villaamil y reproducido por el *Liceo Artístico y Literario*. Este tiene un tono muy distinto del comentado anteriormente, pues apenas contiene opiniones y se centra en la descripción de la obra, aunque incluya algún comentario sobre las cualidades artísticas de su autor.

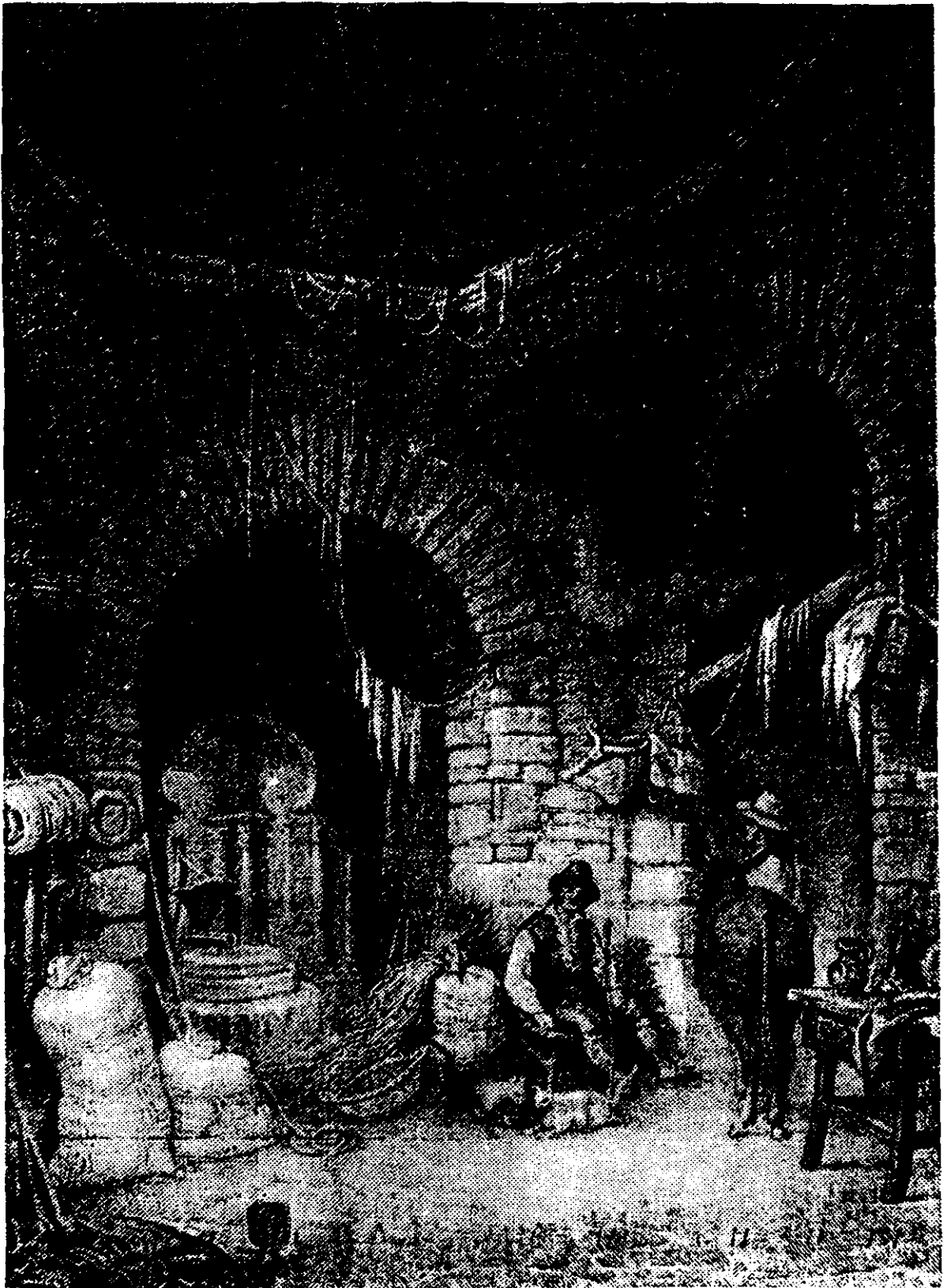
El aspecto más interesante de los analizados en este artículo es la relación que el articulista establece entre el texto y la correspondiente imagen, sobre la que basa gran parte de sus comentarios. Sabe que el lector tiene delante la reproducción y puede cotejarla con la descripción:

"El espectador advertirá el buen efecto de la perspectiva, no menos que el contraste *filosofico* entre las graciosas columnitas y el rústico destino y toscos muebles de aquella mansion. El dibujo de las figuritas es correcto, y los accesorios están distribuidos con arte. El colorido que ha adoptado el autor, y que podemos llamar suyo propio, no puede en la estampa producir la agradable impresion que en el orijinal; pero sí la escitan las masas de claro-oscuro y la degradacion de las tintas que realzan el mérito de la obrita, digna de darse á luz como muestra la habilidad con que el pintor sabe desempeñar este género de composiciones."²⁴(sic)

²⁴ Musso y Valiente, José: "El molino de la Cartuja. Cuadro de D. Jenaro Perez Villa-amil", *Liceo Artístico y Literario*, tomo II, p. 47.

Esta integración texto-imagen es plenamente romántica, más cuando proviene de un autor que en muchas ocasiones ha demostrado valorar la originalidad y el genio por encima de otras cualidades más mecánicas, como el estudio o la técnica.

ILUSTRACIONES:







El *Liceo Artístico y Literario* reproduce algunos cuadros de pintores españoles, aunque éstos no van necesariamente acompañados de un texto en el que se comenten o describan. Esta publicación y el *Semanario Pintoresco Español* son las únicas que incluyen en sus páginas grabados y litografías de cuadros, pues el resto se limitan a reproducir monumentos o retratos de artistas célebres.

CXVIII. "Interior de un molino árabe", cuadro pintado por Genaro Pérez Villaamil y litografiado por Alejandro Blanco. La ilustración corresponde a un texto en el que se describe la obra y se resaltan las cualidades artísticas de su autor. El artículo está firmado por Jose Musso y Valiente, quien alienta al lector a contrastar con la lámina aquello que él expresa con palabras. Se publicó en el tomo II.

CXIX. "La Pasiega", obra de Rosario Weis se reproduce también en la revista, pero no va acompañada de ningún artículo sobre el cuadro o su autora. Lo que interesa en esta ocasión es la temática, el significado de las pasiegas, mujeres que al parecer venían a Madrid a criar a los niños de otras mujeres, dejando los suyos al

cuidado de otras personas, según se deduce del texto de José Musso y Valiente. Se publica en el tomo II.

CXX. Esta "Mater Dolorosa" de Murillo no tiene relación con ninguno de los artículos publicados en el *Líceo Artístico y Literario*. Desconocemos si la intención de sus redactores era simplemente dar a conocer una obra de este pintor, tantas veces elogiado en las páginas de la revista, o si existe alguna referencia temática en alguno de los textos literarios, nosotros no la hemos encontrado.

10.4. LA EXPOSICION DEL LICEO ARTISTICO Y LITERARIO

Luis González Bravo es el autor de un artículo sobre la Exposición celebrada en 1838 en los salones del *Liceo Artístico y Literario*. No se trata de una verdadera crítica, pues sería difícil mantener la objetividad en el órgano de opinión de la institución, sino de una relación de los artistas que han presentado sus obras, todas ellas de gran calidad, según el articulista.

Para no plantear problemas, González Bravo advierte que son tantos los artistas que exhiben sus esculturas, proyectos y descubrimientos que le resulta imposible conservar sus nombres en la memoria. Estas palabras nos parecen un tanto exageradas y artificiales, pues sin duda el autor podía conseguir una relación de los artistas y obras presentadas en dicha Exposición.

10.4.1. La propaganda del Liceo Artístico y Literario.

En cuanto al contenido del artículo, destaca la importancia que la Exposición tiene para la promoción y difusión del arte español. Esto es lógico si tenemos en cuenta que el *Liceo Artístico y Literario* ha de hacer publicidad de sus propios actos, aunque no le falte razón cuando habla de la trascendencia de ese acontecimiento excepcional:

"Numerosa y escogida ha sido la segunda esposicion del LICEO, ya por la multitud de autores que se han ofrecido al público certámen, ya tambien por el mérito de las obras, jóvenes que, hace un mes, vivian casi ignorados en algun rincon de Madrid, comienzan hoy á poseer una reputacion, justamente conquistada en nuestros salones, y acaso, acaso ven mas claro el velo con que de sus miradas se cubria el templo de la inmortalidad."²⁵(sic)

Juan Nicasio Gallego también hace propaganda de las Exposiciones del *Liceo Artístico y Literario* al comentar el cuadro sobre *Sancho el Bravo* pintado por Esquivel:

"La exposicion que el LICEO artístico y literario de esta capital acaba de ofrecer al público, ha sido brillante y concurrida. Las lluvias y lodos de los dias en que estuvieron abiertos los salones, no fueron bastantes á resfriar la curiosidad y el afan de las gentes por contemplar las obras, con que en solo tres meses se ha aumentado y enriquecido aquella coleccion, hija del noble estímulo que se debe

²⁵ Gonzalez Brabo, Luis: "Cronica Artística y Literaria. Esposicion de Objetos artísticos verificada en los salones del LICEO. Febrero de 1838", *Liceo Artístico y Literario*, tomo I, p. 94.

á a tan reciente instituto."²⁶(sic)

La visión de Nicasio Gallego sobre el arte español no es muy optimista y, aunque resalta el mérito de la Exposición, también reconoce que la mayoría de las obras presentadas son retratos, no cuadros en los que los artistas puedan demostrar sus cualidades para la creación. El problema es que los pintores deben preocuparse por satisfacer sus necesidades básicas y no pueden costear obras de mayor envergadura; sólo el retrato produce dinero y en él tienen que centrar su actividad profesional los artistas españoles del momento.

La postura de González Bravo ante esta misma cuestión es mucho más optimista. No cree que tenga demasiada importancia el género al que se dedican los artistas, sino la calidad de sus obras, y la Exposición demuestra que ésta es excelente.

10.4.2. Los artistas.

Los pintores más destacados por González Bravo son Antonio María Esquivel y Genaro Pérez Villaamil, ambos

²⁶ Nicasio Gallego, Juan: art. cit., tomo I, p. 133.

muy apreciados en el *Liceo Artístico y Literario*, como vimos anteriormente.

Esquivel aborda con maestría distintos géneros pictóricos, según el articulista. Sus retratos son calificados en algún caso de "admirables por la entonación, transparencia de las tintas y verdad del parecido"²⁷, las copias de cuadros antiguos, son tan perfectas que podrían confundirse con el cuadro original, y sus obras más personales demuestran el gran talento del pintor.

Genaro Pérez Villaamil también recibe innumerables elogios por alguno de sus cuadros:

"Imposible nos ha sido juzgar de una obra que tanto nos hacia sentir. En medio de un magnífico templo, obra rica, de cristiana y aérea inspiración, hay una hoguera; y al rededor de ella se calientan los soldados, vivanderos, niños; y mas acá está un húsar de pie sobre un cenotafio; y aun lado otra sepultura sirve de pesebre; y la luz del sol penetra por las pintadas vidrieras, como en otros tiempos reflejó en los ojos de los mártires, ó en las humilladas cabezas del pueblo católico. ¡Triste copia de la devastación con que tal vez hemos visto nosotros mismos perecer algunos de nuestros mejores edificios."²⁸(sic)

²⁷ González Brabo, Luis: art. cit, tomo I, p. 95.

²⁸ Ibidem, p. 96.

El resto de los pintores deben conformarse con un espacio mucho más reducido, tres, cuatro o cinco líneas como mucho, aunque siempre con alguna referencia a los aspectos positivos de su obra.

José Elbo es considerado por González Bravo como *El Curioso Parlante* de la pintura, por sus aciertos en la representación de los rasgos característicos del pueblo, de Adriano Ferrán destaca la hermosura de sus miniaturas y afirma que José Gutiérrez de la Vega ha presentado en esta Exposición el mejor cuadro de cuantos ha pintado, un desnudo que luego fue retirado de la exposición²⁹.

González Bravo tampoco olvida a Vicente López, pintor de reconocido prestigio, aunque dice que no va a intentar juzgar sus cuadros por respeto:

"El Sr. D. Vicente Lopez es el primero que se ofrece á la imaginacion, como el mas respetable por su saber y sus años; con cuyo motivo nadie estrañará que nosotros participando del mismo respeto, dejemos de calificar á quien el público ha juzgado ya irrecusablemente; á un hombre cuyas obras vivirán en lo venidero, y que siempre sabe cultivar con ellas la atencion de los espectadores."³⁰(sic)

²⁹ El *Semanario Pintoresco Español* dice que fue retirado por su mismo autor porque la *Venus* estaba demasiado desnuda. V. "Exposición del Liceo", nº 100, 25 de febrero de 1838, p. 478.

³⁰ González Bravo, Luis: art. cit., tomo I, p. 95.

De las obras de escultura y arquitectura sólo nombra las de Ferrán y Tomás respectivamente, porque fueron las únicas que se presentaron. Hay un sólo comentario y lo recibe el primero por su *Mendigo*: "una concepción tan sublime como bien desempeñada".³¹

Los comentarios críticos están totalmente ausentes en este texto. El *Liceo Artístico y Literario* no puede ser objetivo en este caso, pues tiene un gran interés en el éxito de la Exposición y en su reconocimiento público.

³¹ Ibidem, p. 97.

CONCLUSIONES

1.- Las revistas ilustradas de literatura y arte que nacen entre 1835 y 1840 tienen un objetivo común: divulgar una serie de contenidos culturales entre la clase media española, contribuyendo así a la transformación de la estructura política, social y económica del país. La información artística -visual o escrita- tiene un lugar de honor en sus páginas, aunque ocupa un espacio muy reducido en relación con otros temas como la literatura, los viajes o los conocimientos útiles, más o menos valorados en función de los intereses e ideología de cada publicación.

Los fundadores de estas revistas creen que el arte refleja el grado de evolución de una sociedad, por eso su protección y promoción son indispensables si aspiran a que España entre en una nueva etapa de progreso, equiparándose a las naciones europeas más avanzadas. Las condiciones políticas y sociales del momento no son las más apropiadas para ello, la guerra y los conflictos internos suponen un freno para las Bellas Artes que, como afirman en repetidas ocasiones los redactores de estas publicaciones, sólo crecen a la sombra de la paz y del sosiego. Pero mientras llegan tiempos mejores es necesario que el público tome conciencia de la situación y aprenda a valorar tanto al arte como a los artistas,

reconociendo su importancia y su trascendencia social.

Hay una intencionalidad política en muchos de los discursos analizados, aunque todas las publicaciones se declaren apolíticas. Las alusiones a las diferentes formas de gobierno y su repercusión en las Bellas Artes están presentes en muchos de los artículos, con objeto de demostrar que cuanto más autoritario es un régimen menos posibilidades hay de que éstas evolucionen y alcancen un cierto grado de perfección. El arte necesita libertad, por eso, en el pasado, Grecia constituyó un ejemplo de amor y respeto por la belleza, de protección y reconocimiento del artista. En el presente Francia e Inglaterra se convierten en modelos dignos de imitar.

La postura de este tipo de prensa ante el conflicto dinástico resulta sumamente elocuente: los isabelinos representan el futuro y los carlistas el pasado, por eso apoyan decididamente a los primeros y muestran su firme adhesión a María Cristina, a la que *El Artista* otorga numerosos elogios y el *Liceo Artístico y Literario* le dedica la revista, incluyendo su retrato en el primer número. Pero tras el respaldo de estas publicaciones a la regente hay mucho más que un interés meramente político porque su afición a la pintura -hasta el extremo de presentar sus cuadros en algunas de las exposiciones públicas- puede resultar enormemente beneficiosa a la

hora de potenciar el arte en la sociedad española. María Cristina pinta y compra: lo primero refleja la dignidad de esta actividad, objetivo por el que los artistas llevan mucho tiempo luchando, lo segundo sirve para atraer a un sector social con un alto poder adquisitivo. La publicidad dada a esta afición aspira a provocar una actitud positiva en la sociedad española con relación al arte, aunque también busca la adhesión de María Cristina a las reivindicaciones de artistas y críticos. Hay por lo tanto un componente político en la actuación de estas revistas y, aunque el discurso de aquellos jóvenes periodistas es muy idealista y entusiasta, no pierden de vista las cuestiones prácticas.

2.- La ideología artística de las distintas publicaciones oscila entre el romanticismo y el eclecticismo, según sean más radicales o más moderadas, situándose *No me olvides* en una corriente radicalmente romántica y el *Semanario Pintoresco Español* en la ecléctica. La diferencia fundamental está en la forma de afrontar temas como la "imitación", el clasicismo, la originalidad o la creatividad, aunque la tolerancia y el carácter escasamente conflictivo de todas ellas hacen que compartan numerosas opiniones. No podemos olvidar nunca que nacen en un período en el que el consenso de las fuerzas políticas y sociales es fundamental para el triunfo del liberalismo, por lo tanto intentan evitar al

máximo la polémica y defienden sus ideas dentro de una moderación equiparable a la que se da en el terreno político.

Las revistas de ideología romántica dan un mayor margen de acción al impulso creador y se muestran muy críticas con aquellos artistas obsesionados por copiar a los maestros antiguos, olvidando la naturaleza en sí misma, pero prácticamente todas están de acuerdo en que la actividad artística debe combinar una serie de factores que van desde el conocimiento de la anatomía y otras materias complementarias, al estudio de los grandes maestros del pasado, pasando por la reflexión, la observación de la naturaleza y el sentimiento íntimo del artista. Ni siquiera las más radicales buscan la destrucción de nada y, aunque hacen hincapié en la importancia de la tradición artística española, respetan el clasicismo. Sólo están en contra de aquellos individuos intolerantes educados en las doctrinas neoclásicas que no quieren reconocer las limitaciones de la aplicación fanática de un sistema que no ve más allá de unas reglas estrictas y absurdas, que niegan cuestiones tan importantes como las costumbres y las experiencias de cada sociedad concreta. Sus estudios sobre el arte clásico están relacionados con sus respectivos contextos y rechazan la implantación ficticia del neoclasicismo en España, así como a quienes se han

cegado hasta el punto de ignorar las tradiciones del país. No obstante, los comentarios críticos varían según la rama de las Bellas Artes a la que se haga referencia, pues mientras la pintura admite un margen de libertad más amplio, la escultura y la arquitectura deben mantener una serie de principios clásicos, aunque no neoclásicos.

En realidad, las diferencias entre el romanticismo y el eclecticismo en la información artística son mínimas y algunas veces ni siquiera dependen de la ideología de cada revista, sino de la opinión de un articulista concreto. No encontramos una defensa o crítica exacerbada del romanticismo como ocurre en la literatura o en el teatro y, en general, se elogian las producciones de los jóvenes innovadores porque ellos constituyen la esperanza del país.

3.- Casi todas las publicaciones dedican más atención a la pintura que al resto de las Bellas Artes, valorándola por encima de cualquier otra manifestación artística. Los artículos teóricos suelen tomar al pintor como ejemplo del artista creativo y a partir de ello exponen sus ideas sobre la función y el significado del arte. El cuadro es comparable a la producción literaria, especialmente a la poesía, ya que en él el sentimiento y la reflexión son esenciales, y sirve para transmitir unos determinados valores espirituales o históricos, reflejando las

costumbres de una época o de una clase social, con o sin intención crítica. El arte cumple una función que va más allá de la estética y quienes escriben en estas revistas reconocen en la pintura su esencia.

Los pintores naturalistas españoles, especialmente Velázquez y Murillo, son los más alabados, seguidos por los maestros del renacimiento italiano. En esto coinciden prácticamente todas las publicaciones; sin embargo, en el tratamiento de los pintores contemporáneos no existe esa uniformidad de criterios. *El Artista*, por ejemplo, publica las biografías de algunos de los españoles más conocidos, como Vicente López o José de Madrazo, y *El Panorama* se atreve a hablar del polémico francés Louis David, pero la mayoría de las revistas se limitan a comentar la obra de sus contemporáneos españoles cuando escriben sobre las Exposiciones públicas, mientras las referencias a los pintores extranjeros más recientes son escasas y muchas veces indirectas.

Los artículos teóricos sobre la pintura no son muy numerosos y en este aspecto sí encontramos una gran diferencia entre las publicaciones románticas y las eclécticas. *El Artista* y *No me olvides* son los que realizan una labor más interesante en el terreno de las ideas, aunque no debemos olvidar que el resto de las revistas -y también *El Artista*- en las biografías sobre

pintores incluyen opiniones de gran interés en las cuales dejan muy clara su postura ante cuestiones como la originalidad, el genio, el sentimiento o las cualidades técnicas de los artistas.

4.- El Madrid de la época no destaca por sus eventos artísticos y ante la celebración de las Exposiciones de la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* y *El Liceo Artístico y Literario* las distintas publicaciones demuestran un gran entusiasmo. En el caso de las de la *Academia* reconocen que no tienen la trascendencia de las que se celebran en otros países europeos, pero a pesar de todo cumplen una función muy importante para el desamparado panorama artístico español; en cuanto al *Liceo*, nadie niega su significado simbólico, por el contexto en el que nace y por ser obra de unos jóvenes emprendedores que, llevados por su amor a la cultura, han creado una institución digna de alabanza.

Las críticas de las Exposiciones son siempre elogiosas y los comentarios negativos escasos. Todos parecen decididos a potenciar la pintura española -el resto de las Bellas Artes apenas están representadas en las citadas Exposiciones- y, por lo tanto, no cuestionan demasiado el trabajo de los jóvenes creadores; si éste no es tan bueno como sería deseable no es por falta de talento sino por causas externas, por la conflictiva

situación del país y por el escaso apoyo que prestan al arte tanto las instituciones públicas como los particulares. Los pintores deben dedicarse a un género menor -el retrato- para subsistir, no pueden emprender obras de más envergadura porque carecen de medios económicos, aunque manifiestan su tenacidad, siguen luchando y consiguen culminar su proyecto exponiendo cuadros de cierta calidad. El mensaje es optimista en líneas generales e incluso aquellos articulistas que en algún momento se atreven a decir que el excesivo proteccionismo es contraproducente, que el arte debe ser analizado de forma independiente, separándolo del contexto político y social, caen en algún momento en la misma idealización de los artistas españoles.

Los nombres más destacados por estas publicaciones, en el ámbito pictórico, son casi siempre los mismos. Federico de Madrazo, Genaro Pérez Villaamil y Antonio María Esquivel reciben los mayores elogios, seguidos de Valentín Cardedera, Rosario Weis, José Gutiérrez de la Vega, Eugenio Lucas, y algunos otros a los que no suele dedicarse tanta atención y que ganan en importancia dependiendo de las preferencias estéticas de cada crítico. Los pintores de la generación anterior como José de Madrazo y Vicente López, no siempre reciben la aprobación general, de hecho, la crítica más dura y agresiva que hemos encontrado está dirigida a Madrazo, a

quien *El Panorama* llega a aconsejar que se conforme con su fama y deje de presentar su obra en las Exposiciones, pues su calidad resultaba muy discutible.

5.- La arquitectura es la segunda rama de las Bellas Artes más representada en estas revistas, pero su tratamiento es muy distinto del que se da a la pintura. El arquitecto, salvo algún caso excepcional como Juan de Villanueva o Juan de Herrera, suele ser relegado en favor de la obra en cuestión, mientras el contexto histórico adquiere una enorme trascendencia y la descripción meticulosa de los elementos que conforman el edificio gana protagonismo. La información que hemos incluido en el apartado de arquitectura está -en la mayoría de los casos- íntimamente relacionada con los monumentos antiguos y con un claro interés divulgativo de estas publicaciones, preocupadas porque el lector conozca las bellezas monumentales del país y algunas del extranjero.

El objetivo de la difusión de imágenes y descripciones de algunos monumentos españoles y extranjeros es concienciar al público para que reconozca su valor artístico e histórico, al tiempo que se transmiten una serie de contenidos culturales y se informa sobre los distintos estilos arquitectónicos empleados a lo largo de la historia, aprovechando para comentar las costumbres de los diferentes pueblos. Pero no todas las publicaciones

tratan el tema desde la misma perspectiva, aunque sus objetivos sean semejantes. Cada una combina, en mayor o menor medida, el contexto histórico con la descripción, los monumentos españoles con los extranjeros y las informaciones curiosas con la opinión sobre el valor artístico de la obra.

La arquitectura contemporánea tiene escasa representación en las páginas de estas revistas. Muy pocos artículos comentan alguna obra de reciente construcción y no suelen profundizar en sus rasgos específicos; por otro lado sólo *El Artista* publica la biografía de algunos arquitectos contemporáneos. En cuanto a las preferencias estéticas se aceptan las formas clásicas como las más perfectas y armoniosas, mientras el gótico es la representación de un espíritu grandioso, nacido de la inspiración cristiana. Pero, independientemente de este planteamiento, cada revista hace hincapié en aquellos aspectos que le parecen más relevantes, con un espíritu más divulgativo que crítico.

En alguna ocasión la arquitectura sirve también para plantear cuestiones polémicas. *No me olvides* utiliza los descubrimientos de algunos fragmentos de edificios griegos pintados para hablar de la intolerancia de los fanáticos del clasicismo, incapaces de aceptar que aquellas construcciones estaban cubiertas de colores

llamativos, con lo que están defendiendo unas teorías alejadas de la realidad. Muchos son también los que critican la indiferencia de los particulares y del Gobierno ante la destrucción de monumentos importantes.

6.- La escultura es la manifestación artística más marginada en estas revistas; sólo algunos articulistas como Basilio Sebastián Castellanos parecen seriamente preocupados por ella, por su historia y por su estancamiento en la España del momento. Este estancamiento puede ser el motivo de la escasa atención que le prestan las distintas publicaciones. En las Exposiciones públicas las obras presentadas son muy escasas porque la falta de medios repercute en una rama de las Bellas Artes que precisa de materiales caros y, dado que las instituciones públicas no colaboran con encargos oficiales, resulta difícil que la escultura progrese. Por otro lado, el país no cuenta con una fuerte tradición escultórica a la que recurrir en momentos de crisis, más, si tenemos en cuenta que la mayoría de los articulistas sólo aprecian las formas clásicas.

No obstante algunas revistas como el *Semanario Pintoresco Español* o *El Artista* realizan un notable esfuerzo para potenciar la escultura, publicando alguna biografía de escultores recientes e ilustraciones de algunas obras representativas, al tiempo que dan una gran publicidad a

la "Estatua de Cervantes" realizada por Antonio Solá, algo que se convierte casi en un hecho excepcional. Otras incluyen en sus páginas artículos en los que se recoge una breve historia de la escultura, o en los que se comenta su situación actual, aunque son casos aislados y poco representativos.

7.- El artista posee, para todas estas publicaciones, una vocación casi religiosa y, como Dios, es capaz de crear: el escultor y el pintor moldean el mundo con sus manos, dan vida a los objetos, immortalizan a los hombres. Su obra es el resultado del estudio y de la reflexión, de la observación de la naturaleza -como la poesía- y es preciso difundir este criterio entre los distintos grupos sociales, para que dejen de considerar la actividad artística un oficio puramente mecánico.

Son muchos los artículos en los que se reivindica la aceptación social del artista y la dignidad de su trabajo, a la vez que se critica la actitud de algunos individuos que creen que por el hecho de pertenecer a un estamento privilegiado, o de poseer fortuna, pueden someter el genio a su voluntad. En este sentido nadie es tan explícito como Pedro de Madrazo cuando dice: "El genio vive siempre. La protección le alienta, y siempre el protegido será el que de valor al nombre del protector".

El artista es también hombre y como tal tiene unas necesidades que satisfacer, por eso precisa de una holgada situación económica. Las llamadas de atención a al Gobierno y a los particulares son constantes; en España no está muy extendida la costumbre de adquirir obras de arte, pero es preciso que esto cambie con el fin de potenciar el arte y que éste alcance el nivel que posee en los países más civilizados, donde los "magnates" acuden a las Exposiciones y se disputan las obras más sobresalientes.

Pero el valor que se da al artista y a su obra no es obstáculo para que la mayoría de estas revistas descubran tras el semidios al hombre, con sus cualidades y defectos, con sus alegrías y sus miserias. El artista vive y sufre, puede tener un carácter alegre o triste, modesto u orgulloso, desprendido o envidioso, aspectos estos destacados en todas las biografías. No obstante, no podemos ignorar que predominan los artículos en los que se idealiza la figura del artista, con una clara tendencia a excusar determinados comportamientos por las experiencias personales de cada individuo, mientras se resaltan los elementos más positivos de su personalidad.

8.- La ilustración diferencia a estas publicaciones de otras de carácter cultural. Su objetivo es contribuir a

la expansión del arte español mediante la difusión del grabado y se definen como artísticas porque dibujantes e ilustradores realizaron para ellas un trabajo muchas veces único y original.

La aportación de estas revistas para el perfeccionamiento de técnicas como el *grabado en madera* o la *litografía* es innegable. Las mejoras en la impresión conjunta de texto e imagen fue uno de sus muchos logros, pero no el único, en el ámbito de las Bellas Artes: gracias a su labor divulgativa y a la reproducción de monumentos, cuadros y esculturas, la clase media española se aproximó al arte y aprendió a valorarlo.

BIBLIOGRAFIA:

ACOSTA MONTERO, José: *Periodismo y literatura*. Madrid: Guadarrama, 1973.

AGUILERA, César: "Nota sobre el primer Romanticismo", *Anuario del Departamento de Historia*, nº 4. Madrid: Editorial Complutense, 1992.

ALBERT, Pierre: *Historia de la prensa*. Madrid: Rialp, 1970.

ALCOLEA BLANCH, Santiago: "Federico de Madrazo y el Museo del Prado", *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: Museo del Prado, 1994.

ALMUIÑA FERNANDEZ, Celso: *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX, 1808-1894*. Valladolid: Diputación Provincial, 1977.

ANES, Gonzalo: "Ideas y aspiraciones de libertad en la época de Goya", *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988.

ARGULLOL, Rafael: *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. Madrid: Taurus, 1984.

ARIAS ANGLES, Enrique: *Pintura española del siglo XIX*. Madrid: Cuadernos de Arte Español, nº 41, 1992.

ARIAS DE COSSIO, Ana María: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundación Vega-Inclán/Patronato Nacional de Museos, 1978.

ARIAS DE COSSIO, Ana María et al.: *Del neoclasicismo al modernismo*. Historia del Arte Hispánico V. Madrid: Alhambra, 1979.

ARNALDO, Javier, ant. y ed.: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987.

ARNALDO, Javier: *El movimiento romántico*. Madrid: Historia 16, 1989.

ARTOLA, Miguel: *La burguesía revolucionaria (1808-1874). Historia de España alfaguara, V*. Madrid: Alianza Editorial, 1978.

- *Partidos y programas políticos, 1808-1936. I. Los partidos políticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

- ARRECHEA, Miguel: "Composición e historia en el pensamiento arquitectónico del siglo XIX", *Fragmentos. Siglo XIX*, n. 15-16. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.
- AYMES, Jean René: "Esbozo de una lectura ideológica del "Semanario Pintoresco Español" (1836-1841)", *La prensa en la revolución liberal: España, Portugal y America Latina*. Madrid: Universidad Complutense, 1983.
- BARDI, P.M.: *La obra pictórica completa de Velázquez*. Barcelona: Noguer, 1977.
- BATICLE, Jeannine: "Goya y el ámbito francés al final del Antiguo Régimen", *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988.
- BEGUIN, Albert: *El alma romántica y el Sueño*. Fondo de Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BOZAL, Valeriano: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, 1979.
- *Historia del arte en España*. 2 Vols. Madrid: Istmo, 1991.
- *Goya*. Madrid: Alianza, 1994.
- CABAÑAS, Pablo: *No me olvides (Madrid, 1837-1838)*. Madrid: Instituto Nicolás Antonio, C.S.I.C., 1946.
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan Antonio: "El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada", *Fragmentos. Carlos III*, n. 12,13 y 14, junio 1988, Madrid: Ministerio de Cultura.
- CALVO SERRALLER, Francisco: "Pedro de Madrazo, historiador y crítico de arte", *Los Madrazo: una familia de artistas*. Madrid: Museo Provincial, 1985.
- *Breve historia del Museo del Prado*. Madrid: 1994.
- CALVO SERRALLER, Francisco y GONZALEZ GARCIA, Angel: "Estudio preliminar", *El Artista*, ed. facs., tomo I. Madrid: Turner, 1981.
- CALVO SERRALLER, et al. ed.: *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- CAMARA, Alicia y NIETO, Victor: *El Quattrocento italiano*. Madrid: Historia 16, 1989.

- CASTRO, Fernando: "Chauteaubriand en Roma o El espejo en las ruinas", *Fragmentos. Siglo XIX*, n. 15-16. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.
- CENDAN PAZOS, Fernando: *Historia del derecho español de prensa e imprenta (1502-1966)*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- CLARK, Kenneth: *La rebelión romántica. El arte romántico frente al clásico*. Madrid: Alianza, 1990.
- DIEGO, Estrella de: "Leonardo de Vinci", *El arte y sus creadores*, nº 7. Madrid: Historia 16, 1993.
- DIEZ, Jose Luis: "Retratos privados en la pintura española del siglo XIX", *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.
- "Federico de Madrazo, pintor y dibujante", *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: Museo del Prado, 1994.
- DUVERGER, Maurice: *Métodos de las ciencias sociales*. Barcelona: Ariel, 1978.
- EDER, Rita y LAUER, Mirko: *Teoría social del arte*. México: Universidad Autónoma de México, 1986.
- FONTANA, Josep. *La crisis del Antiguo régimen 1808-1833*. Barcelona: Crítica, 1988.
- FREIXA, Mireia et al., ed.: *Las vanguardias del siglo XIX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- FUENTES, Juan Francisco: "La "náusea" de Mariano José de Larra", *Anuario del Departamento de Historia*, nº 1. Madrid: Editorial Complutense, 1989.
- GALAN, Eva: *Pintores del Romanticismo andaluz*. Granada: Universidad de Granada, 1994.
- GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- GARCIA MELERO, José Enrique: "Pintura de historia y literatura artística en España", *Fragmentos*, nº 6. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.

- GARCIA NIETO, Ma Carmen: "La prensa diaria de Barcelona de 1895 a 1910", *Prensa y Sociedad en España, 1820-1936*. Madrid: Edicusa, 1975.
- GARCIA RODRIGUEZ, Fernando: "El Artista (1835-36): Periodismo artístico en el siglo XIX", *Comunicación y Sociedad. Homenaje al profesor D. Juan Beneyto*. Madrid: Universidad Complutense, 1993.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: "Arte del siglo XIX", *Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus-Ultra, 1966.
- *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- GIMPEL, Jean: *El artista, la religión del arte y la economía capitalista*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- GLENDINNING, Nigel: "Arte e ilustración en el círculo de Goya", *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988.
- GOMBRICH, Ernst H.: *Historia del Arte*. Madrid: Alianza, 1987.
- GOMEZ APARICIO, Pedro: *Historia del periodismo. Desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid: Editora Nacional, 1967.
- GOMEZ REINO Y CARNOTA, Enrique: *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España (1480-1966)*. Madrid: Instituto de Estudios Administrativos, 1977.
- GONZALEZ LOPEZ, Carlos: *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona: Subirana, 1981.
- GRAS BALAGUER, M.: *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos Editor, 1988.
- GUTIERREZ BURON, Jesús: "Artistas extranjeros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX", *Fragmentos. Siglo XIX*, n. 15-16. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.
- HARTZENBUSCH, Eugenio: *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños, desde el año 1661 al 1870*. Reimp. facs. Madrid: Biblioteca Nacional/Ollero & Ramos, 1993.

- HENARES, Ignacio: *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.
- HONOUR, Hugh: *El Romanticismo*. Madrid, Alianza, 1986.
- ILARRAZ, Aurora V. *La prensa española ante el romanticismo europeo: resistencia y recepción*. Indiana (EEUU): Tesis doctoral, Indiana University, 1985.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Historia de la pintura española*. Madrid: Salvat/Alianza, 1971.
- "El romanticismo y la pintura española", *Estudios Románticos*. Valladolid: Casa Museo de Zorrilla, 1975.
- LEON TELLO, Francisco: "Ilustración y academicismo en la pintura de Mayáns", *Fragmentos. Carlos III*, n. 12-13-14. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.
- LICHT, Fred: "El moralismo del arte de Goya en el contexto de su época", *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988.
- LLORCA, Carmen: *Isabel II y su tiempo*. Madrid: Istmo, 1984.
- LLORENS, Vicente: *El Romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1989.
- MARCHAN FIZ, Simón: "La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la historia del gusto", *Fragmentos*, nº 6. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- MARRAST, Robert: *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo*. Barcelona: Crítica, 1989.
- MARTI, Casimiro: "Afianzamiento y despliegue del sistema liberal", *Revolución y burguesía, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923)*, *Historia de España*, T. VIII, dirigida por Manuel Tuñón de Lara. Barcelona: Labor, 1988.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. 2 Vols. Madrid: C.S.I.C., 1974.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Memorias de un setentón*. Madrid: Tebas, 1975.
- *Escenas matritenses, por el Curioso Parlante*. Prol.

Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Fernando Plaza del Amo, 1991.

MIGUEL EGEA, Pilar de: *Carlos Luis de Ribera. Pintor romántico madrileño*. Madrid: Fundación Vega Inclán/Patronato Nacional de Museos, 1983.

-"Géneros y tendencias en el mercado artístico español del siglo XIX", *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: pinturas españolas del romanticismo al modernismo*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.

NAVAS RUIZ, Ricardo: *El Romanticismo español*. Madrid: Cátedra, 1990.

NOVOTNY, Fritz: *Pintura y escultura en Europa 1870-1880*. Madrid: Cátedra, 1989.

PAZ, Alfredo de: *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992.

PEERS, E. Allison: *Historia del movimiento romántico español*. 2 Vols. Madrid: Gredos, 1972.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso: "Goya y la Ilustración", *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado: 1988.

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro: *Historia de la Prensa*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1994.

RAMIREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1988.

REYERO, Carlos: "El retrato europeo en tiempos de Federico de Madrazo", *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: Museo del Prado, 1994.

REYNOLDS, Donald Martin: *Introducción a la Historia del Arte. El Siglo XIX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

ROMERO MENDOZA, Pedro: *Siete ensayos sobre el romanticismo español*. Cáceres: Diputación Provincial, 1960.

ROSEN, Charles y ZERNER, Henri: *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Herman Blume, 1988.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Pregón del Centenario de don Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882)*. Madrid: Museo Municipal, 1982.

SAMBRICIO, Carlos y HERRERO, Maira: "Las intervenciones de Juan de Villanueva en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial", *Fragmentos. Carlos III*, n. 12-13-14. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.

SANCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA, Carlos: *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1992.

SANCHEZ DE PALACIOS, Mariano: *Mesonero Romanos*. Madrid: Compañía bibliográfica española.

SEOANE, María Cruz: *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1977.

- *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

SIMON DIAZ, José: *El Artista (Madrid 1835-1836)*. Madrid: Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C., 1946.

- *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*. Madrid: Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C., 1946.

- *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)*. Madrid: Instituto Nicicolás Antonio, C.S.I.C., 1947.

- "Bibliografía madrileña del siglo XIX", *Madrid en la sociedad del siglo XIX*. 2 Vols. Madrid: Comunidad de Madrid, 1986.

SOLE TURA, Jordi y AJA, Eliseo: *Constituciones y períodos constituyentes en España (1808-1936)*. Madrid: Siglo XXI, 1985.

SPADOLINI, Giovanni: *La idea de Europa entre la Ilustración y el Romanticismo*. Madrid. Edersa, 1991.

TOBAJAS, Marcelino: *El periodismo español*. Madrid: Forja, 1984.

UBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *La Academia y el artista*. Madrid: Cuadernos de Arte Español, 1992.

VALLS, Josep-Frances: *Prensa y burguesía en el XIX español*. Barcelona: Anthropos, 1988.

- VEGA, Jesusa: "Dibujar sobre piedra. Federico de Madrazo y la litografía", *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: Museo del Prado, 1994.
- VIÑUALES GONZALEZ, Jesús: *El Arte del Siglo XIX*. Madrid: U.N.E.D., 1993.
- VIRGINIA SANZ, María Merced: "Teoría y estética del templo neoclásico", *Fragmentos. Carlos III*, n. 12-13-14. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.
- WELLEK, René: *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El Romanticismo*. Madrid: Gredos, 1973.
- WEILL, George: *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*. México: UTEHA, 1979.
- WILLIAMS, Raymond: *Historia de la Comunicación. De la imprenta a nuestros días*. Barcelona: Bosch, 1994.